Сергей Лишаев

# ЭСТЕТИКА ДРУГОГО

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Сергей Лишаев

# ЭСТЕТИКА ДРУГОГО

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2012

СЕРИЯ







ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

УДК 18
ББК 87.8
Л 670

**Лишаев С. А.**

Л670 Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. 2-е изд., испр. – СПб.: Алетейя, 2012. –256 с. – (Тела мысли).

ISBN 978-5-91419-746-6

Книга представляет собой исследование эстетического опыта, возникающего в процессе особой, направленной на его достижение деятельности. Опираясь на концептуальный инструментарий феноменологии эстетических расположений, автор выделяет эстетическое паломничество, эстетическое действо и художественно-эстетическую деятельность в качестве трех типов эстетической активности. Особое внимание уделяется обоснованию и конкретизации (на примере «банной церемонии») феномена эстетического действа. Во второй части исследования рассматривается специфика художественно-эстетического опыта в его отличии от опыта эстетического, не связанного с созданием произведений искусства.

Книга представляет интерес для философов, культурологов, литературоведов, искусствоведов, психологов и всех, кто интересуется современной эстетикой, антропологией, онтологией и теорией культуры.

**УДК 18**
**ББК 87.8**



# ПРЕДИСЛОВИЕ

Смысл эстетического анализа состоит в том, чтобы не мой (немой) опыт сделать моим, чтобы предоставить слово тому, что имеет место, но, лишенное имени, немотствует. Исследуя, выявляя, именуя, философ, как и художник, расширяет и углубляет нашу способность видеть, слышать и понимать. Чувство, переживание, настроение, расположение существуют *для нас* в меру их поименованности. Активное и сознательное отношение к эстетическому опыту возможно только в том случае, если он выделен из потока разнородных ощущений и переживаний и выражен в слове, просветлен смыслом, удержан понятием.

***Ситуация в эстетике.*** Необходимость перемен в эстетике чаще всего связывают с неклассической ситуацией в искусстве. Представители академической эстетики испытывают беспокойство из-за всевозрастающего разрыва между имеющимися категориальными настройками мышления и новыми формами художественной деятельности, или, как принято выражаться сегодня, артпрактиками.

В ситуации хронического отставания от экспериментально-эстетических практик художественных авангардов XX–XXI веков за философской эстетикой прочно закрепилась репутация консервативной дисциплины. Пытаясь преодолеть падение интереса к эстетике, многие теоретики устремились в погоню за покинувшим убежище классических форм искусством. Однако тот, кто догоняет, мало чем может помочь тем, кто «делает искусство», и тем, кто профессионально занимается его изучением. По настоящему полезной для искусствоведов, литературоведов, культурологов и для людей искусства может быть только эстетика, рассматривающая художественные творения и жесты в максимально широком – философском – контексте.

Переосмысление классической эстетики (эстетики прекрасного), мотивированное желанием включить неклассические формы современного искусства в концептуальное пространство эстетической теории, накладывает на методологический поиск исследователей существенные ограничения, поскольку

изначально ставит его в зависимость от старой эстетики, для которой характерно *увязывание эстетического с художественным произведением* как фиксированным результатом высокоспециализированной деятельности[1].

Традиция, в соответствии с которой в фокусе эстетического познания оказываются феномены, институционализированные как произведения искусства, непродуктивна для эстетики постклассической эпохи. Мы исходим из того, что, с одной стороны, в музее, на выставке, в книжном магазине встречается немало артефактов, не представляющих интереса с эстетической точки зрения, а с другой стороны, имеется немало феноменов, заслуживающих самого пристального внимания, но существующих по ту сторону традиционных форм художественного творчества.

Сегодня (впрочем, это «сегодня» началось еще «вчера», в XX веке) *появилась возможность и одновременно потребность в том, чтобы эмансипировать эстетику от искусства, а искусство – от эстетики*. Не отказывая искусству *в особом* отношении к эстетическому опыту, следует расстаться с застарелой привычкой оценивать эстетические феномены меркой, задаваемой художественным произведением.

---

[1] Эстетическое послание классики можно охарактеризовать следующим образом: 1) все, что относится к искусству, должно быть отнесено к области эстетического (это прямой смысл послания), 2) все, что может быть определено в качестве «эстетически значимого» (так называемое «эстетическое отношение»), не может выходить за границы, установленные теми категориями, которые обнаруживаются эстетической теорией в классическом искусстве (это его косвенный смысл, его подтекст). Для нас особенно важен второй, косвенный смысл эстетического послания классики. Хотя многие философы XVIII—XX веков и заговаривали об «эстетике природы», но на деле (в своей исследовательской практике, в конструировании системы эстетических понятий) чаще всего исходили из опыта искусства, а не из эстетического опыта в жизни вне искусства. Отождествление эстетического и художественного происходило даже тогда, когда философы сознательно ставили на первое место эстетику природы, как это сделал Кант в «Критике способности суждения». Эстетические чувства, которые Кант обнаруживает в актах восприятия природных феноменов, были хорошо известны эстетике как чувства, культивировавшиеся в художественной деятельности.

Многие философы согласны с тем, что с эстетикой «надо что-то делать», что нужна новая эстетическая теория. Методологический плюрализм, характерный для философии последних десятилетий, может сыграть положительную роль в обновлении эстетической мысли только в том случае, если приведет к появлению новых подходов к осмыслению «эстетического» как предмета философской рефлексии. В любом случае, прежде чем приступить к анализу конкретных эстетических феноменов, следует определиться с тем, что понимается под «эстетическим» в данном исследовании. Для нас это понятие связано с концепцией онтологической эстетики (эстетики Другого). В эстетике Другого (в эстетике как феноменологии эстетических расположений) в центре внимания находится не искусство, а исследование многообразных форм эстетического опыта. Эстетическое переживание, возникающее по ходу художественно-эстетической деятельности, рассматривается как один из модусов этого опыта. Книга, которую держит в своих руках читатель, являет собой попытку применить идеи и методологические установки «Эстетики Другого»[2] к проблематике эстетической деятельности.

***Классическая эстетика и эстетика Другого.*** В чем же состоит отличие феноменологии эстетических расположений (эстетики Другого) от классической эстетики? Для классической философии эстетическое — это предмет эстетического созерцания (прекрасная данность) и эстетическое чувство: предмет и чувство оказываются связаны друг с другом таким образом, что или субъект наделяет предмет эстетическим значением, или, наоборот, предмет обусловливает эстетический характер чувства. При этом само *эстетическое событие*, позволяющее нам апостериори определять вещи и чувства как эстетически значимые, в поле зрения классической философии и эстетики не попадет.

На место эстетики, сориентированной на созерцание прекрасных предметов, должна прийти эстетика, в основании которой лежит не прекрасная данность, не чувство красоты, а *событие* встречи с Другим, особенным, то есть событие,

[2] Первое издание «Эстетики Другого» – Самара, 2000, второе – Санкт-Петербург, 2008.

внутренний центр которого – яркое переживание возможности/невозможности присутствия.

*Эстетическое – это чувственная данность, в которой присутствует Другое как особенное нашего чувства.* Эстетика, исходящая из событийности эстетического, рассматривающая эстетическое как чувственную данность Другого в таких его модусах, как Бытие, Небытие и Ничто, может быть названа онтологической эстетикой[3].

Ключевое понятие, способное развернуть процессуальность и событийность эстетического, — понятие *эстетического расположения*. Эстетика Другого — это открытая, не предлагающая догматического определения эстетического концепция. Эстетическое в ней мыслится как событие встречи с Другим, которое, располагаясь в сущем, обнаруживает свое присутствие в реакциях отшатывания «от» сущего или влечения «к» нему. Хотя опыт чувственной данности Другого всегда конкретен, ситуативен, но описание и анализ такого опыта обнаруживают в пестроте и многообразии эстетических ситуаций и переживаний типологически устойчивые формы («эстетические расположения»). Эстетизированное в точке встречи с Другим сущее позволяет нам говорить о спецификации «эстетического» в таких расположениях, как «мимолетное», «ветхое», «юное», «страшное», «ужасное», «тоскливое», «затерянное», «скучное», «беспричинно радостное», «прекрасное», «маленькое», «большое», «возвышенное» и т.д.

Другое – в концептуальных рамках феноменологии эстетических расположений – это онтологический горизонт человеческого присутствия. Другое является предметом эстетической теории постольку, *поскольку оно дано* нашему чувству. Другое – нечто *предельно далекое* и в то же время — *предельно близкое*,

---

[3] При таком подходе эстетическое не может рассматриваться как институционально конституируемый феномен, (эстетическое здесь – это совсем не то, что принято считать таковым, не то, что легитимировано в качестве эстетической ценности общественными институциями: медиа, музеями, библиотеками, благотворительными фондами, академиями и университетами и т. д.), его нельзя свести к чувству точно так же, как его нельзя редуцировать к тому или иному типу эстетически значимых вещей, восприятие которых можно было бы рассматривать в качестве эстетического.

имманентное. Эстетическое расположение — это встреча с трансценденцией, которую не описать в рамках категориального анализа, выработанного классической эстетикой. Другое открывается человеку в его *влечении-к* или *отшатывании-от* сущего и поддается описанию и истолкованию через анализ эстетических расположений, в которых оно обнаруживает себя в модусах Бытия, Небытия и Ничто.

Методологическая установка *на феноменологически конкретное описание эстетических расположений* побуждает нас к созданию их концептуальной карты. Расположения, наносимые на карту, не выводятся логически как необходимые элементы непротиворечивой *системы* эстетических категорий, а описываются и истолковываются как соседствующие друг с другом феномены. Эстетика в этом смысле может быть названа (по аналогии с гео-графией, космо-графией, палео-графией и т. п.) ***эстетографией***. Философ оказывается *картографом* ландшафта эстетического опыта. Но расширение поля эстетического анализа требует строгости и определенности в различении эстетического и неэстетического. Следует преодолеть соблазн растворения эстетического в трансэстетическом. Давая в руки исследователя новую оптику эстетического исследования, феноменология эстетических расположений позволяет удерживать «эстетическое» от его поглощения «чувственным вообще». Понятие «эстетическое расположение» — это инструмент, посредством которого мы можем анализировать эстетический опыт, не редуцируя его к одному из его собственных моментов. Расположение — это континуум человека-и-вещи, конституируемый в точке эстетического события: понятие эстетического расположения ориентирует исследователя на дескрипцию эстетического опыта во всей его неустойчивости, изменчивости, подвижности.

В книге «Эстетика Другого» (2000, 2008) был осуществлен анализ целого ряда эстетических расположений; эти расположения были описаны и осмыслены как экзистенциально значимые для человека события. Событие – это то, что с человеком *случается*, это встреча с Другим, засвидетельствованная в особенном переживании (в чувстве Другого). Задача настоящего исследования заключается в том, чтобы описать *эстетические расположения, возникающие в ходе деятельности*, которую можно (по ее цели) определить как *эстетическую*. В «Эстетике

Другого-2» (назовем так, для краткости, книгу, с которой знакомится читатель) предпринимается попытка ***выделить и описать основные формы эстетической деятельности***, все разнообразие которой можно свести к трем основным видам: к «эстетическому паломничеству», «эстетическому действу» и «художественно-эстетической деятельности». В этом исследовании мы попытаемся раздвинуть, насколько это в наших силах, горизонты феноменологии эстетических расположений и распространить ее принципы, во-первых, на анализ ситуаций, подготовленных в ходе деятельности, и, во-вторых, на анализ созданных в ней предметов, в том случае, если предметы, состояния и ситуации были произведены ради эстетического переживания.

*Самара, 2003, 2011*

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Перед автором, задумавшим переиздание старой работы, неизбежно встает вопрос, на который ему приходится, так или иначе, ответить. Это вопрос о том, на каком варианте переиздания следует остановиться? Браться ли за основательную переработку книги или оставить ее «как есть», ограничившись редактированием и стилистической правкой? Ответ на вопрос, прежде всего, предполагает осознание того, в каких отношениях со временем находится переиздаваемая книга. Ведь временная дистанция неизбежно изменяет наше понимание того, что мы делали, о чем думали, что и как оценивали в более или менее отдаленном прошлом (в данном случае со времени первого издания книги минуло девять лет).

Влияние времени на переиздаваемую книгу[4] представляется неоднозначным: с одной стороны, общие принципы онтологии эстетических расположений, сформулированные в начале

[4] Впервые книга была издана в 2003 году в Самаре (*Лишаев С. А.* Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. – Самара, Самар. гумант. акад., 2003).

2000-х годов, в основе своей не изменились, с другой, – ее предметное поле сегодня конфигурируется уже по-иному. В настоящее время эстетические расположения разделяются (помимо их деления на утверждающие и отвергающие Присутствие) *на эстетику тела* (формы), *эстетику величин, эстетику пространства* и *эстетику времени*. Вместо двух регионов эстетического опыта (эстетика пространства и эстетика времени) мы теперь имеем четыре. В том, что прежде (в типологии расположений в версии начала 2000-х годов) именовалось эстетикой пространства, сегодня разделяется *на эстетику тела (формы) и эстетику пространства*[5]. Ситуация усложняется тем, что уточнения и дополнения, сделанные на карте эстетических расположений, не дают оснований для того, чтобы провозгласить работу над ней завершенной. Дальнейшее уточнение карты тем более вероятно, что она мыслится нами как живая, допускающая изменения и уточнения.

Впрочем, уточнения, внесенные в эстето-графию расположений, не предполагают концептуальной переработки выполненного в начале 2000-х годов исследования эстетической деятельности. Во-первых, они не меняют общих принципов эстетики Другого, и, во-вторых, не требуют пересмотра предложенной в этой книге типологии *эстетической деятельности*. Ее трехчастное деление – *эстетическое паломничество*, *эстетическое действо* и *художественно-эстетическая деятельность* – остается неизменным и сохраняет свою актуальность для феноменологии эстетических расположений.

Конечно, во втором издании книги можно было бы расширить и углубить исследование эстетического паломничества и эстетического действа как особых регионов эстетического опыта. Изучение этих регионов открывает для аналитика эстетической деятельности новые и весьма заманчивые перспективы. Ряд моментов можно было бы изменить также во второй главе книги, в частности, за счет более широкого вовлечения

---

[5] Подробнее о методологических и эмпирических основаниях изменения конфигурации поля эстетических исследований см. статью: *Лишаев С. А.* От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // Mixtura verborum'2010: тело и слово. Философский ежегодник. – Самар. гуманит. акад. – Самара, 2010.

в поле философской рефлексии материала, связанного с практиками современного искусства (как экспериментального, так и массового). Однако эти заманчивые перспективы пока так и остаются перспективами, а откладывать переиздание книги в надежде на счастливое будущее нет никаких оснований. Отсюда решение, которое представляется в сложившихся обстоятельствах наиболее разумным: осуществить переиздание книги, ограничившись стилистической правкой и небольшими сокращениями по тексту. Остается надеяться, что «Эстетика Другого-2» и сегодня способна привлечь внимание профессиональных философов и вызвать интерес у широкого круга читателей. Оправдана ли эта надежда – покажет время.

*Самара, январь–май 2012*

# Глава 1
# ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

## 1.1. Эстетика Другого: замысел, важнейшие понятия и тематические горизонты

Попытаемся кратко сформулировать основные положения эстетики Другого[1] с тем, чтобы очертить концептуальное пространство исследования эстетической деятельности.

Едва ли можно сомневаться в том, что в европейской культуре XX века назрела потребность в коренном обновлении эстетического знания. Известно, что важнейшие категории современной эстетики («прекрасное», «безобразное», «возвышенное», «трагическое», «комическое» и др.) сложились в рамках античной и новоевропейской философии. Но осмыслить с помощью этих категорий комплекс проблем, которые поставила перед философской эстетикой культура модерна и постмодерна, невозможно. О кризисе, в котором оказалась сегодня эстетика, можно судить уже по тому, что она, по сути, не оказывает никакого воздействия на развитие философии. Осознавая себя (по большей части) «философией искусства», она очень слабо воздействует на исследовательские стратегии искусствоведения и литературоведения. Самозамкнутость академической эстетики, а также присущий ей нормативизм имеют вполне очевидные последствия: равнодушие к возводимым ее агентами теоретическим конструкциям и людей искусства, и представителей философского сообщества.

Отсюда вывод: эстетика должна освободиться от доминирования внутрицеховых интересов и от фиксации исследовательского внимания на феноменах «художественной культуры»

---

[1] С подробным изложением принципов онтологической эстетики можно познакомиться в книге: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. — Самара, Самар. гуманит. акад., 2000, а также по второму, дополненному и исправленному ее изданию (*Лишаев С. А.* Эстетика Другого. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008).

и стать подлинно *философской* эстетикой. Поскольку эстетика для нас – это *философская* дисциплина, то и выход из теоретического тупика, в котором она находится, мы видим в реализации новых подходов к эстетическому. В качестве одного из возможных путей преодоления методологического кризиса в эстетике мы предлагаем концепцию феноменологии эстетических расположений (или, иначе, *эстетики Другого*).

Ее центральной проблемой является анализ онтологической конституции эстетических феноменов. Постановка и решение данной проблемы предполагает обоснование концепции эстетики как особой области онтологических исследований и разработку общих подходов к анализу эстетического опыта[2].

Основные положения эстетики Другого можно резюмировать в следующих тезисах:

**1.** *Онтологическая эстетика – это философская дисциплина, имеющая своим предметом опыт чувственной данности (раскрытости) Другого. К эстетическим относятся не любые чувственные данности, но лишь* ***особенные*** *(данность Другого переживается как особенное чувство), имеющие статус* ***событийности*** *и способные целиком захватить наше внимание.*

Эстетика как феноменология расположений нацелена на рассмотрение того в нашем опыте, что само, или — иначе — на аналитическое описание данности абсолютно иного (Другого)

[2] Исследование эстетических расположений — это исследование, ориентированное онтологически, это такой подход, который учитывает опыт создания фундаментальной онтологии. В трактате «Бытие и время» М. Хайдеггер утвердил в качестве законного предмета онтологического (экзистенциально-онтологического) анализа расположение Dasein (Befindlichkeit) и провел анализ таких его модусов, как «страх» и «ужас». Однако Хайдеггер руководствовался в анализе расположений прежде всего задачей истолкования Dasein (Присутствия), а не аналитикой расположений как таковых; исследовательская программа Хайдеггера не предполагала вычленения из расположенности Dasein тех ее модусов, которые можно было бы определить как эстетические; по той же причине Хайдеггер не акцентировал внимания на их чувственной (онтической) составляющей, которая играет, по нашему убеждению, весьма важную роль в ходе исследования расположений в онтолого-эстетической перспективе.

как конечного предмета нашего познания, желания, чувства и веры. *Эстетика как онтологическая дисциплина представляет собой описание встреч с Другим, поскольку эти встречи относятся к сфере чувствования, а не познания, веры или воли.* Предметом ее внимания выступают такого рода состояния, в которых человек имеет дело с чувственной данностью Другого, *с чувством Другого.* Следовательно, эстетическое имеет определенные границы, задаваемые Другим как тем, «что» мы *чувствуем* в ситуациях, когда чувство *не ограничивается переживанием того, что дано нам как эмпирический предмет чувства (как «другое»).*

Каждое чувство есть данность, но не в каждом чувстве дано Другое. Эстетическая данность — это двойная данность: данность самого чувства и одновременно с этой данностью данность в нем Другого как отличного от чувства (и чувствуемого) и вместе с тем от него неотделимого. Эстетическая данность определяется *как чувственная данность Другого.* «Эстетическое» не есть ни термин для обозначения прекрасных и возвышенных чувств и предметов (эстетика как наука о прекрасном и возвышенном), ни термин, обозначающий чувственную (низшую) ступень познания (как определял эстетику ее основатель Александр Баумгартен). Хотя объем этого понятия выходит далеко за рамки «науки о прекрасном», мы не помышляем о том, чтобы отождествить «эстетическое» *с чувственным опытом,* не зависимо от того, трактовать ли этот опыт в гносеологическом или в онтологическом контексте. Эстетическое – *это чувственная данность, в которой присутствует Другое как особенное в нашем чувстве.* Такое понимание эстетического, это следует отметить особо, не порывает с традицией (например, прекрасное и возвышенное как *особенные чувства*, как чувства, *отмеченные печатью Другости,* также войдут в онтологическую — неклассическую — эстетику), но, удерживая с ней прочную связь, феноменология расположений предлагает иное, более широкое понимание предмета эстетической мысли.

Оказаться в эстетической ситуации — значит быть занятым чувством, которое не может быть сведено ни к какому содержанию, ни к какой предметности как возможной причине чувства. Следовательно, эстетическое чувство — это *чувство, которое имеет основания в себе самом* и не сводимо к сопровождающей его предметной данности. Эстетическое — всегда событийно, а *событие – это длительность, не сводимая к тому, что было до*

*и будет после нее; о длительности события нельзя судить на основании «до» или(и) «после», но лишь из нее самой.* Эстетическое *выделено* данностью в нем Другого, оно коренится в *событии* индивидуации чувствуемого.

Эстетическое не может быть ограничено рамками восприятия внешней человеку предметности, ибо если эстетическое чувство – это чувство Другого, а Другое не есть «какой-либо» предмет восприятия наряду с другими предметами, то данность Другого не предполагает (с необходимостью) его кристаллизации в теле пространственно внеположного ему сущего («другого»). Отметим и то обстоятельство, что эстетическое чувство может быть беспредметным (как, например, чувство беспредметной и беспричинной хандры или жути), оно *может не иметь пространственно отделенного, обособленного от субъекта предмета чувства (того, с «чем» мы связываем чувство)*. Область эстетического не должна ограничиваться аналитикой чувства Другого в тех случаях, когда оно локализовано во внешней эстетическому субъекту предметности, эстетическое включает в себя также автореферентные *эстетические* расположения.

**2.** *Под* ***эстетическими расположениями*** *мы понимаем типологически устойчивые формы чувственной раскрытости (разомкнутости) Другого. Опыт чувственной данности Другого всегда конкретен, ситуативен. Однако множество эстетических событий кристаллизуются, апостериори, в особенные, типологически устойчивые формы (эстетические расположения) и могут быть определены, в частности, как встречи с ветхим, юным, мимолетным, прекрасным, возвышенным, беспричинно-радостным, ужасным, страшным, безобразным, тоскливым, уютным, с простором, высью, далью, пропастью, etc.*

Понятие «эстетическое расположение» вводится через его соотнесение с задачами онтологической эстетики. Это понятие может быть прояснено через соотнесение с понятием Befindlichkeit (расположение), введенным М. Хайдеггером в рамках аналитики Dasein. Сущее с характером Присутствия (Dasein) есть свое *вот* таким способом, что оно всегда уже так или иначе расположено (настроено), не зависимо от того, осознается им его расположенность как такая-то или не осознается. На основе отделения *явных* расположений от *неявных* можно указать на

первое отличие эстетического расположения от экзистенциала «расположение» в хайдеггеровской трактовке: к эстетическому расположению как опыту данности Другого (особенного) относятся лишь *явные* (приподнятость, радость, веселость, страх, ужас, тоска и т. п.) расположения Присутствия.

Однако область явных расположений с областью *эстетических* расположений *не совпадает*: первая шире второй. Далеко не в каждом из таких расположений дано (дано непосредственно, в чувстве) Другое. В каждом расположении (настроении) раскрыто-разомкнуто Присутствие, но не в каждом явлено Другое. Повседневная жизнь человека скользит по волнам кратковременных и долговременных, сильно и слабо выраженных настроений. Такие *фоновые* расположения не могут быть признаны эстетическими. Отделить эти расположения от эстетических расположений можно, если не упускать из виду, что эти (неэстетические) расположения каждый раз есть *особые (различные)*, но далеко не всегда *особенные* расположения. Просто *явные* (фоновые) расположения хотя и осознаются, но при этом не оказываются в центре внимания чем-то занятого человека (занятого делом, какой-то заботой, каким-то желанием). Что касается эстетических расположений, то они всегда находятся в центре внимания, всегда довлеют себе, удерживая на себе внимание своей особостью. Таким образом, от *фоновых, сопровождающих наше существование* расположений (как повседневных модусов расположения Присутствия) мы отличаем эстетические расположения, специфика которых состоит в том, что они «занимают» человека у повседневных модусов его расположенности силой своей другости, необычности, особенности. Эстетические расположения сочетают чисто *эстетическую* (в основе своей — экзистенциально-онтологическую) *заинтересованность* в них Присутствия с незаинтересованностью Dasein чем-либо помимо данности Другого, конституировавшей расположение в качестве эстетического расположения.

**3.** *Эстетические расположения делятся на условные и безусловные в зависимости от того, переживается ли их особенность (другость) как абсолютная или относительная, дано ли в них Другое собственно или несобственно, то есть от того, дано ли оно как сущее (другое) или как Другое (как Бытие, Небытие, Ничто).*

Другое может присутствовать в эстетическом опыте по-разному: относительно или абсолютно. *Относительно* (условно) оно дано тогда, когда эстетическое «качество» предмета допускает его определение со стороны увеличения или уменьшения («это высокий человек, а тот еще выше, это красивый цветок, а тот еще красивее, это древний замок, а тот еще древнее...»), и оно дано *абсолютно* (безусловно), когда эстетическое «качество» предмета восприятия таково, что не допускает измерения по шкале интенсивности (например, возвышенное – это большое вне всякого сравнения, а ветхое – старое вне всякого сравнения). Отсюда вытекает необходимость разделения эстетики *на условную* и *безусловную*. К эстетике условного, в частности, относятся такие расположения, как большое, маленькое, красивое, уродливое, условно (онтически) страшное, скучное, просторное, уютное и др., а также расположения эстетики возрастов (молодое, зрелое, старое) и эстетики циклического времени (весеннее, летнее, осеннее, зимнее)[3].

**4.** *Эстетическое расположение событийно, они всегда есть* ***актуальная****, длящаяся в точке «теперь» структура. В этой связи следует различать* ***эстетические расположения*** *и* ***преэстетическую расположенность*** *сущего (будь то расположенность человека или вещи). Преэстетическая расположенность — это предрасположенность Присутствия или (и) неприсутствиеразмерного сущего к тому, чтобы быть актуализированными в том или ином эстетическом расположении. Преэстетическая расположенность — это апостериорный «сколок» с того или иного эстетического расположения, это те положения (человека и вещи), которые рассматриваются в рамках онтологической эстетики как онтические условия, благоприятствующие свершению эстетического события.*

Эстетические данности — это данности, оказывающие упорное сопротивление любым попыткам их объективации

[3] Первые подступы к эстетике условного (относительно особенного) были сделаны в «Эстетике Другого», где были описаны такие эстетические феномены, как «маленькое», «скучное», «уродливое», а также была предпринята попытка ввести в сферу философского анализа условные эстетические расположения, относящиеся к эстетике возрастов и к эстетике циклического времени.

и рационализации в актах прикомандирования «эстетического» к субъекту, объекту или к специфическому *отношению* между ними. Они суть данности*, в которых разомкнуто Другое как данное в данном (в другом)*. Исходным для онтологической интерпретации эстетического феномена будет не субъект-объектное отношение, а *Другое* как то, что конституирует чувственные данности как нечто «особенное», «удивительное», «странное», «запоминающееся» и т. д. Эстетическое как «эффект», как то, «что» мы *чувствуем* (в отличие от того, что мы просто представляем), а также как то, силой чего производится это чувство, *сверхчувственно* в том смысле, что эстетическое в чувстве не может быть выделено посредством анализа эмпирического предмета чувства (когда таковой предмет имеется). Та или иная эстетическая характеристика не есть характеристика предмета *на основе какого-то его заранее (объективно) данного эстетического качества;* она возникает как апостериорная артикуляция ***события*** метафизически углубленного *восприятия* предмета, силой которого предмет конституируется в качестве эстетического и обретает характеристики, которые мы апостериори можем описывать и определять в терминах «эстетических свойств». Откровение Другого преображает обычный предмет в эстетический, а субъект «прозаического чувства» в субъект эстетического чувства. Эстетически определенного предмета не существует до момента его восприятия в качестве эстетического. Эстетическая предметность, *предметность метафизических (эстетических) чувств как бы* ***мерцает****, появляясь и исчезая в точке эстетической событийности*. Эстетический мир понимается в эстетике Другого как мерцающий мир, как мир событийно пульсирующий; это мир, который *никогда не покоится в самотождественности наличного.*

Преэстетическая расположенность человека и вещи — *условие*, способствующее возникновению одних эстетических расположений и препятствующее или даже исключающее появление других расположений. В то же время, она может мыслиться как *последствие* уже свершившихся эстетических событий. Тот или иной предмет, та или иная расположенность становятся преэстетическим предметом или преэстетической настроенностью апостериори, после того, как эстетическое событие свершилось. Побывавший в эстетическом расположении

и культурно зафиксированный в качестве «эстетического» предмет включается в культурную традицию как преэстетический и выступает для ее носителей чем-то вроде преэстетического априори, внедряемого в сознание индивидов культурной традицией (роза — прекрасна, облачное серое небо над равниной — тоскливо, жаба — безобразна, штормовое море — возвышенно и т. п.). Однако предмет, преэстетическое достоинство которого зафиксировано в культуре, не обязательно является предметом, обладающим эстетической ценностью для конкретного человека; для него этот предмет будет преэстетически ценным только в том случае, если он был – предварительно – экзистенциально-эстетически конкретизирован (то есть если он оказался включен в персональный эстетический опыт). Важно проводить различие между преэстетически расположенными (соответственно, значимыми) предметами, имеющими своей основой личный эстетический опыт, и предметами, признаваемыми преэстетически значимыми в рамках той или иной культурной традиции. Отсюда следует, что конфигурация и объем преэстетически расположенного сущего, отобранного в этом качестве тем или иным человеком на основе индивидуального экзистенциально-эстетического опыта, никогда не могут полностью совпасть с предметностью, признанной преэстетически значимой в рамках той или другой культуры. Область преэстетически значимых предметов и в личной, и в культурной «копилке» все время меняется (хотя ядро преэстетически значимой предметности данной культуры остается стабильным), так что дать исчерпывающий перечень преэстетически ценных вещей и ситуаций невозможно.

5. *Другое в эстетических расположениях размыкается двумя способами: способом влечения к сущему (притяжения) или способом отшатывания от него. В соотнесенности с двумя онтически-эксплицитными путями размыкания Другого все эстетические расположения онтологически разделяются на отвергающие и утверждающие человека в его способности присутствовать в мире, так что фундаментальным делением онтологической эстетики будет ее деление на* ***эстетику отвержения*** *и* ***эстетику утверждения****.*

Эстетические расположения — это состояния, характеризующиеся *заинтересованностью* человека в их про-

должении или прекращении. ***Другое открывается человеку трояко: в модусах Бытия, Небытия и пустого Ничто.*** *В утверждающих расположениях Другое*[4] *размыкается как Бытие, а в отвергающих — как Небытие или как Ничто.*

---

[4] Решающее значение в предпочтении понятия «Другое» «Бытию» или «Иному» имеет то обстоятельство, что термин «Другое» позволяет удерживать единый *метафизический горизонт* онтологической эстетики, связывая и эстетические расположения, отвергающие Присутствие (в опыте чувственной данности Другого как Небытия или как Ничто), и расположения, утверждающие его (опыт чувственной данность Другого как Бытия).

Кроме того, с его помощью можно удерживать и *имманентность* Другого эмпирике эстетического расположения (другое как сущее, как другая вещь, как бытие-с-другими), и его *трансцендентность* ей (*Другое* как иное, чем сущее в целом). То, что термин «другое» может использоваться и для обозначения сущего и для обозначения не-сущего (Бытия, Небытия, Ничто), представляется существенным его достоинством с точки зрения задач, стоящих перед феноменологией эстетических расположений. Важно также то, что Другое позволяет удерживать такую характеристику эстетических расположений, как их *особенность*, выделенность из потока обыденных переживаний.

Другое онтологической эстетики лишь частично совпадает с уже вошедшими в концептуальный словарь современной философии трактовками «Другого». Первое и самое главное *совпадение* можно видеть в том, что Другое мыслится как непрозрачный для любых объяснительных процедур момент опыта, поскольку оно рассматривается как его до-разумное, сверх-разумное (за-умное), а потому и не подлежащее «снятию» начало. Во-вторых, Другое мыслится не как нечто надмирное, а как имманентное миру сущего чистое Различие: Другое обнаруживает себя в мире. Другое невозможно рассматривать, минуя другое, сущее. Сохраняется и характерная для современного прочтения Другого его соотнесенность с человеком, с человеческим опытом. Местом пребывания и реализации Другого, местом его присутствия в мире оказывается человек, хотя Другое и не рассматривается в онтологической эстетике в значении «другой человек». Другое в феноменологии эстетических расположений — это прежде всего *Другое* как иное всему *другому* (сущему). Другое может быть понято и как «Ты», и как «объект», и как «бессознательное» в самом человеке, но все это — лишь частные обнаружения Другого. Другое в рамках данного исследования – это метафизическое Начало человеческого присутствия в мире, *поскольку оно дано нашему чувству*, для которого

Онтологический анализ должен учитывать и осмысливать выявляемое в эстетическом опыте различие утверждающих и отвергающих расположений, которое на эмпирическом уровне фиксируется как противоположность реакций отшатывания и притяжения (влечения) по отношению к вовлеченной в эстетическое расположение предметности. Это различение онтологически фиксируется через введение модусов данности Другого: Другое дано как Бытие, Небытие и Ничто. Соответственно, данность Другого как Бытия – это данность, очерчивающая область *утверждающих* человека (в его способности присутствовать в мире) эстетических расположений, а данность Другого как Небытия и Ничто – это данность, очерчивающая область отвергающих его (в его способности присутствовать в мире) расположений. К аффирмативным (утверждающим) эстетическим расположениям относятся такие феномены, как, например, беспричинная радость, прекрасное, возвышенное, затерянное, ветхое, юное, мимолетное. К отвергающим расположениям можно отнести: в модусе Небытия — ужасное, страшное, безобразное, в модусе Ничто — тоскливое. Различие данности Другого в модусах Бытия, Небытия и Ничто может быть выражено *через определение дистанции в отношении «я» к «миру» и к себе как его части*. Понятие дистанции тут имеет онтологический, а не онтический смысл и соответствует нашему восприятию 1) мира как полного (мира, полного смысла, мира-наполненного-смыслом, утвержденного в Бытии), 2) мира как чуждого (мира «вне языка», мира захваченного Небытием), 3) мира как пустого (мира, не осмысленного в Бытии, но при этом обладающего формальными признаками осмысленного мира). Открытие Другого дает человеку возможность эстетически прочувствовать онтологическое различие, онтологическую дистанцию между сущим (в том числе и собой как сущим) и Другим (как Бытием, Небытием и Ничто). Встреча с Другим открывает человеку его *близость*, открывает *имманентность трансцендентного*: Другое не «где-то», а «здесь, тут», в нем и перед ним, в предмете, который прекрасен или страшен. Эстетическое событие как

---

это Начало всегда будет чем-то предельно Другим, странным и в то же время предельно близким, поистине «своим».

актуализация в присутствиеразмерном и в неприсутствиеразмерном сущем Бытия, Небытия или Ничто – это всегда или *утверждение*, или *деструкция* онтологической дистанции между человеком как Присутствием и сущим.

Выдвижение на первый план эстетики Другого различения утверждающих и отвергающих эстетических расположениях, то есть таких, которые могут быть охарактеризованы через реакцию влечения-к и отшатывания-от, приводит к отказу от принятой в классической эстетике установки на рассмотрение эстетического как данного в *незаинтересованном созерцании*. Онтологическая эстетика концептуализирует «эстетическое» как не связанное (с необходимостью) с «эстетическим созерцания», благодаря введению в область эстетического расположений, характеризующихся реакцией отшатывания. В том же, что касается рассмотрения эстетических расположений, которые могут быть определены как созерцательные расположения, эстетика Другого акцентирует экзистенциально-онтологическую заинтересованность акта (события) эстетического созерцания, реализующегося в форме *влечения к созерцанию* ветхого, юного, мимолетного, возвышенного, прекрасного, etc. «Созерцательный уклон» классической эстетики находит свое объяснение в ориентации новоевропейской философии на научно-познавательное отношение к миру. Доминирование в эстетике установки на созерцание следует связать со «спокойным пребыванием при...» как тем расположением, которым, по М. Хайдеггеру, определяется научное отношение к миру как всецело и только наличному. При перенесении этой установки в область эстетического восприятия мы получим *созерцательную эстетику* и пафос *незаинтересованности* эстетического созерцания. «Спокойное пребывание при» как экзистенциальное условие научного наблюдения в рамках феноменологии эстетических расположений истолковывается как способ размыкания Присутствия, характеризующий научно-теоретический подход к миру, но не работающий в эстетических расположениях, размыкающих его через влечение (притяжения) или отшатывание. Наукоцентричная философия Нового времени даже в анализе эстетических феноменов заставляла исследователей эстетического опыта делать акцент на *незаинтересованном* созерцании предметных форм. Если классическая теория познания

рассматривала познание через призму научного познания, то классическая эстетика (осознанно или неосознанно) рассматривала *эстетическое* чувство, восприятие, суждение через призму создания, восприятия и оценки художественного творения. В концептуальном поле онтологической эстетики такой подход представляется неоправданно суживающим горизонт философского исследования эстетических феноменов.

**6.** ***Специфика каждого эстетического расположения определяется – онтологически – модусом данности Другого, а онтически конкретизируется через сущее, в котором раскрытость Другого становится ощутимой. Соединение метафизической и эмпирической составляющей обусловливает своеобразие каждого конкретного расположения, его онтико-онтологическую конституцию и, далее, типологию эстетических расположений. В*** основе этой типологии лежит определенность того модуса, в котором Другое чувственно (непосредственно) дано, открыто человеку, но поскольку различные модусы Другого обнаруживают себя онтически по-разному, постольку утверждающие (эстетика Бытия) и отвергающие (эстетика Небытия и «пустого» Ничто) эстетические расположения делятся на расположения, имеющие одно и то же онтологическое основание, но различающиеся по своей онтической составляющей.

7. ***Утверждающие эстетические расположения мы разделяем на пространственные и временные в зависимости от того, дается ли (раскрывается ли) человеку Бытие через восприятие пространства (окружающего пространства или отдельной пространственной формы) или через восприятие пространственной формы в аспекте пространственно-вещной выраженности в ней самой возможности или невозможности существования сущего, то есть через восприятие временных модусов сущего.***

Поскольку эстетическое расположение предполагает данность Другого через восприятие онтически *другого*, то вся область эстетических данностей может быть разделена *на эстетику пространства и эстетику времени* в зависимости от того, явило ли себя Другое пространственно (во-первых, через определенную пространственную форму, во-вторых,

через восприятие пространства-среды)[5] или же было дано в переживании временного аспекта существования через пространственную форму и модуляции пространства-среды в их временной динамике, в их становлении «другим». В любом акте эстетического восприятия *акцент* делается или на пространственных, или на временных аспектах, воспринимаемого предмета. И это накладывает отпечаток на эстетическое расположение, на способ данности Другого. *Эстетика времени*, в противоположность эстетике пространственной формы, ***исходит не из опыта вещи как «чтойности», а из опыта существования, из опыта временности сущего.***

Расположения, которые могут быть отнесены к «эстетике времени», распадаются на две группы. Одни из них принадлежат к безусловной, а другие — к условной (относительной) эстетике. К безусловной эстетике времени может быть отнесена эстетика *«ветхого» и «юного», «мимолетного»*. Условная эстетика времени подразделяется на расположения, входящие

[5] К настоящему моменту наши представления о делении расположений в зависимости от характера их внешнего референта претерпели определенные изменения. Если в этой работе речь идет о временных и пространственных расположениях, то теперь мы говорим о трех областях эстетического опыта. Вместо эстетики пространства мы предлагаем говорить об эстетике тела (формы) и эстетике пространства. Подробнее см.: *Лишаев С. А.* От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // Mixtura verborum'2010: тело и слово. Философский ежегодник. – Самар. гуманит. акад. – Самара, 2010; *Лишаев С. А.* Анализ отдельных расположений эстетики пространства см. в работах: Пространство простора // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». № 2. 2010; *Лишаев С. А.* Любовь к дальнему (эстетика дали в кратком изложении) // Международный журнал исследований культуры. Выпуск 2. Свое и Чужое в культуре. СПб., № 1 (2) 2011. URL: http://www.culturalresearch.ru/ru/curr-issue; *Лишаев С. А.* Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2011. № 1 (9). С. 52-70; *Лишаев С. А.* Сверху вниз (пропасть как эстетическое расположение) // Mixtura verborum'2011: Метафизика старого и нового. Философский ежегодник. – Самар. гуманит. акад. – Самара, 2011; *Лишаев С. А.* Феноменология выси // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Научный журнал. Серия «Философия». 2011. № 4. Том 2.

в эстетику *циклического времени (эстетику «времен года»)*, и на расположения, входящие в эстетику *линейного (исторического) времени (в эстетику «возрастов»)*.

В «Эстетике Другого» подробно рассматривается онтологическая и онтическая конституция таких эстетических феноменов, как «ветхое», «юное», «мимолетное», «молодое», «старое», «зрелое», как модусы циклического времени (времена года), а также: «беспричинно радостное», «затерянное», «маленькое», «большое», «безобразное», «уродливое», «ужасное», «страшное», «тоскливое», «скучное» и др. Задача, которую мы ставим перед собой в этой книге, состоит не в исследовании эстетических расположений в обозначенных вчерне областях эстетического опыта, а в концептуальной проработке (с опорой на общие принципы феноменологии эстетических расположений) новой для нас области эстетического анализа — эстетической деятельности[6].

## 1.2. Феноменология эстетических расположений и эстетическая деятельность (Эстетика как картография)

Следование методологической установке на феноменологически конкретное *описание* эстетических расположений ведет к созданию карты эстетических феноменов. Процесс картографирования расположений радикально отличается от попыток создания – с помощью дедукции – непротиворечивой *системы* эстетических категорий, выведенных из первопонятия. Картографирование предполагает описание расположений как соседствующих друг с другом, как рядоположенных феноменов. Такая эстетика может быть определена (по аналогии с гео-графией, космо-графией, палео-графией и т. п.) как ***эстето-графия***. Картографический характер онтологической эстетики можно рассматривать как следствие ее антиэссенциализма и ориентации на Другое. Встреча с Другим, событие чувственной данности Другого формирует эстетический ландшафт подобно тому, как геоло-

[6] Что касается онтолого-эстетической характеристики некоторых из описанных в «Эстетике Другого-1» расположений, то с ними читатель может познакомиться в **Приложении 1**, помещенном в конце этой книги.

гическое событие (например, извержение вулкана) меняет ландшафт географический. По отношению к событию философ только и может, что занять позицию *картографа*. Он занят анализом, описанием и интерпретацией разнородных форм чувственно-конкретного переживания человеком онтологического различия и нанесением контуров этих форм на *эстетическую карту*.

***Эстетические расположения первого и второго порядка.*** На эстетическую карту могут и должны быть нанесены не только те эстетические расположения, в которых человек «вдруг», «внезапно» оказывается (определим их как **эстетические расположения первого порядка**), но и *те, которые специально подготавливаются людьми*, выполняющими ряд действий, нацеленных на преэстетическую подготовку перехода от стертости повседневного бывания к событийной выделенности эстетического расположения. Подготовленные в ходе специальной деятельности расположения – это **эстетические расположения второго порядка**, которые следует отличать от *эстетических расположений первого порядка*. Расположения второго порядка включают в себя эстетические феномены, сопряженные как с *рецептивной*, так и с *креативной* деятельностью. Эстетическая деятельность – это активность, нацеленная не на результат, который имел бы утилитарное, познавательное или этическое значение, а на подготовку эстетического события.

Начало картографированию отвергающих и утверждающих, пространственных и временных, условных и безусловных эстетических расположений (описание принципиально незавершенное, открытое для «исправлений и добавлений») в пределах анализа эстетических феноменов первого порядка положила «Эстетика Другого». Дальнейшая работа над картой постклассической эстетики призвана распространить принципы онтологической эстетики на анализ эстетических расположений второго порядка. Первый шаг в этом направлении как раз и будет сделан в рамках данного исследования.

Предваряя результаты более детального рассмотрения эстетических расположений второго порядка, отметим, что в этой области эстетического опыта нужно различать следующие регионы: 1) эстетическое паломничество, 2) эстетическое действо и 3) художественно-эстетическую деятельность.

***Эстетическое паломничество***. Эстетическое паломничество — это путешествие к местам, о которых человеку заранее «известно» как о местах (предметах, явлениях), обладающих эстетической ценностью. Человек, совершающий эстетическое паломничество, стремится попасть туда, где он надеется встретить что-то особенное, удивительное, что-то, что может оказаться поводом для эстетического события.

В качестве примера, укорененного в культурной традиции эстетического паломничества, можно вспомнить о японском обычае созерцания цветущей сакуры, полной луны, падающего снега, природных ландшафтов. Ради того, чтобы оказаться в нужном месте в нужное время, японцы — и не одни только японцы — готовы отправиться в далекое и трудное путешествие. Целью эстетического паломничества могут быть и явления природы, и памятники культуры, и их разнообразные синтезы (такой синтез представляют собой, к примеру, знаменитые белые ночи Санкт-Петербурга).

***Эстетическое действо***. Под эстетическим действом мы понимаем ритуализированную деятельность по традиционной или нетрадиционной (вновь сотворенной, придуманной) форме, имеющей своим внутренним центром не достижение предметного результата, но «попадание» в эстетическое расположение.

В качестве примера: рыбалка, охота, сбор грибов, пир, баня и т. п. Такого рода «деятельности» или «практики» — при смещении центра тяжести с внешнего результата действия на сам процесс — могут эстетизироваться, то есть становиться способом расположения себя к тому, чтобы оказаться в силовом поле эстетического события. Эстетизация того или иного традиционного «занятия» (если не говорить о вновь изобретенных формах эстетического действа) выражается в его ритуализации. Акцентирование внимания деятеля на формальных, темпоральных, вещественно-пространственных и социальных его компонентах указывает на эстетическую метаморфозу рыбной ловли, охоты, бани, питья чая, etc. и свидетельствует об их перенацеливании на получение эстетического эффекта. Если такая метаморфоза происходит, то оказывается, что за грибами можно ходить не для того, чтобы «набрать грибов», а, напротив, можно собирать грибы и готовить их ради того, чтобы был повод «сходить за грибами».

***Создание и рецепция художественного произведения.*** Под художественно-эстетической деятельностью мы понимаем деятельность по созданию и восприятию артефакта как *эстетически* (по терминологии эстетики Другого — преэстетически) *ценной вещи*[7]. Эстетическое расположение, которое

[7] В **Приложении 2** читатель найдет материал, в котором раскрывается то, что автор книги понимает под «искусством». Разработка феноменологии эстетических расположений разворачивается в пространстве, которое давно уже обжито и обустроено такими персонажами, как художник, философ и ученый. Произведение искусства — как результат творческой активности художника и рецептивной активности зрителя, читателя или слушателя — предмет профессионального интереса и ученого, и философа. В этом приложении мы предваряем подробный анализ феномена художественного творчества (см. вторую главу книги) его сопоставлением с *философией* и рассматриваем общие и специфические характеристики деятельности художника и мыслителя.

Тот или иной способ человеческого бытия может быть охарактеризован через разные способы его отношения к вещам окружающего мира. Обращение с вещами в философии, искусстве и науке имеет не практический, а теоретический (то есть созерцательно-эстетический) характер. Вещь здесь не используется, а созерцается. Способ предвзятия вещи в сознание, способ ее созерцания, а отсюда и перспектива дальнейшей «обработки» предмета в сознании — неодинаковы; специфика предвзятости философии и искусства как раз и находится в центре внимания этого (второго) Приложения.

В **Приложении 3** речь идет о тех проблемах, с которыми сталкивается литературовед (и – шире – *ученый-гуманитарий*) в ходе изучения произведения, и предпринимается попытка эксплицировать границы собственно научного подхода к анализу художественного творения, а также указать на те аспекты «художественного», которые требуют философско-эстетического анализа и не могут быть тематизированы в рамках литературоведческих исследований. На примере специфики конституирования предмета литературоведческого анализа и различных способов взаимодействия с ним его исследователя описывается ситуация, характерная также и для взаимодействия с предметом в рамках искусствоведения, музыковедения, театроведения и любой дисциплины. В Приложении показывается, что и в литературоведении (и в близких ему дисциплинах) ряд важных особенностей предмета исследования обусловлен тем, что он устанавливатся в точке художественно-эстетического события.

рождается на острие такой деятельности, можно определить как *художественно-эстетическое* расположение[8].

Хотя в центре внимания этой книги находятся *художественно-эстетические расположения*, для начала необходимо остановиться на феноменах эстетического паломничества и эстетического действа, тем более, что в европейской эстетике они еще не были тематизированы. Их рассмотрение позволит воссоздать эстетический контекст художественно-эстетического опыта и избежать абсолютизации художественной деятельности, что имеет значение для более глубокого понимания ее специфики. Полагаем, что даже схематичное рассмотрение феноменов *эстетического паломничества и эстетического действа* поможет лучше представить ландшафтные особенности *художественно-эстетических* расположений.

---

[8] Говоря о художественно-эстетической деятельности, мы имеем в виду те ее виды, которые в Новое время определялись через понятие изящных искусств (архитектура, скульптура, живопись, музыка, танец, «изящная словесность»), а также театр, декоративно-прикладное искусство (и продолжающий его в условиях производства/потребления дизайн), кино и новейшие продукты артпрактик телевизионного и компьютерного происхождения. Ключевым моментом, объединяющим эти разнородные во многих отношениях виды деятельности, выступает их нацеленность на производство эстетического эффекта посредством изготовления предметов (или особых пространств, эстетически действенных «сред»), наделенных преэстетическими характеристиками.

## 1.3. Эстетическое паломничество

Ступни горят, в пыли дорог душа...
Скажи: где путь к неведомому граду?
— Остановись. Войди в мою ограду
И отдохни. И слушай не дыша,
Как ключ журчит, как шелестят вершины
Осокорей, звенят в воде кувшины...
Учись внимать молчанию садов,
Дыханью трав и запаху цветов.

*М. Волошин*

В «Эстетике Другого» мы говорили о преэстетической расположенности человека и окружающих его вещей (пространств)[9] и отмечали, что состояния и предметы, вовлеченные в событие встречи с Другим, рассматриваются и отдельными людьми (всегда), и культурой (при определенных условиях) в качестве (пре)эстетически ценных предметов и настроений. Преэстетическая расположенность человека и вещи рассматривалась нами не в горизонте открываемых такой расположенностью возможностей эстетической деятельности, а в горизонте анализа эстетических расположений первого порядка, то есть тех, в которые человек попадает непреднамеренно. В частности, в «Эстетике Другого» много внимания было уделено дескрипции преэстетически ветхих, юных, затерянных, тоскливых, страшных, etc. предметов. Но если существуют предметы и настроения, которые способствуют возникновению определенных эстетических эффектов, то тем самым оказывается возможным не только *пассивное*, но и *активное* отношение к эстетическому опыту; работая с вещами и материалами чувственного мира и с собственным настроением, человек может предпринять определенные действия для подготовки эстетических ситуаций и событий. Существование преэстетической предметности допускает и даже предполагает возможность осознанного стремления к тем предметам, которые оказались «засвеченными» в лучах того или иного эстетического события, ради того чтобы повторить связанные с ними (апостериори) эстетические расположения.

[9] *Лишаев С. А.* Указ. соч. С. 59–74.

Итак, эстетическое паломничество возможно. Но оно не только возможно, такое паломничество уже существует (хотя до сих пор еще не привлекло к себе внимания эстетической теории). Что же такое эстетическое паломничество? В чем его отличие от сходных с ним, но не тождественных ему феноменов?

В своем стремлении к встрече с особенным, Другим, паломник совершает путешествие к местам, прославившимся своей эстетической действенностью. Отправляясь в путь ради приобретения особенного опыта, он вольно или невольно настраивается на встречу с «прекрасным», «мимолетным», «древним», «возвышенным», «величественным», то есть с тем, что он ожидает увидеть в конце пути...

Следует особо отметить, что преэстетически значимыми явлениями могут быть не только определенные вещи или ландшафты, но и состояния природы, разнообразные проявления ее динамики. Едва ли можно усомниться в том, что дождь и снег, листопад и звездопад, восход и заход солнца, солнечные и лунные затмения, весеннее цветение природы и осеннее ее увядание, звонкая тишина зимнего леса и птичий гомон — все это преэстетически значимые явления, которые не привязаны к определенным ландшафту или предмету, но которые тем не менее вполне могут быть целью эстетического паломничества. Любой выезд «на природу», который имеет своей целью не встречу с каким-то определенным предметом, а то или иное особенное ее состояние, эстетический эффект от которого не может быть предметно локализован, следует тем не менее рассматривать как одну из форм эстетического паломничества.

В апреле-мае мы выезжаем за город, чтобы полюбоваться весной и насладиться гармонией ожидающей под лучами весеннего солнца природы. Осенью мы отправляемся в лес, чтобы вдохнуть свежего воздуха, напоенного запахом увядающей листвы, и полюбоваться прозрачными, пронизанными холодными лучами осеннего солнца небесами, чью голубизну приголубили багрец и золото далекого леса.

Получается, что если вы выехали за город ради того, чтобы ощутить первые приметы наступающей весны или осени, если вы гуляете по лесу ради запахов, звуков и цветов, присущих именно этой, а не иной поре года, то вы совершаете эстетическое паломничество. Целью эстетического паломничества

могут быть и природные ландшафты, и отдельные, чем-то примечательные их фрагменты (скалы, водопады, камни, пещеры, деревья, цветы...), и уголки городского или сельского, преобразованного человеком пейзажа в том случае, если они имеют репутацию (пре)эстетически значимых предметов. (Пре)эстетически-значимые предметы обладают разным статусом в культурной традиции: одни из них имеют всемирную известность и значение (Ниагарский водопад, гора Фудзи[10], озеро Байкал...), другие —

[10] Традиция эстетического паломничества особенно глубоко укоренилась в японской культуре, где эстетический опыт, эстетическое переживание чувственной данности Другого во многом заняло то место, которое в жизни других народов играют (или играли в прошлом) религия, религиозная обрядность и связанное с ней переживание откровений Высшего в окружающем мире. Духовная жизнь японцев (ее религиозные и философские измерения) получила наиболее полное и адекватное свое выражение именно в эстетическом переживании, вобравшем в себя и сакрализацию природы в синтоизме, и медитативные практики дзен-буддизма. Для японцев преэстетически значимыми, помимо особо почитаемых мест и ландшафтов, оказываются такие природные события, как цветение сакуры, первый снег, полнолуние и другие природные явления, которые несут в себе преэстетический стимул к рождению особенного чувства в форме «прекрасного», «ветхого», «мимолетного», «возвышенного», «старого», «маленького», etc.

Японский путешественник XVIII века Кацурагавата в своих воспоминаниях о посещении Петербурга упоминает и о весенней поездке царицы в Царское Село, трактуя ее как эстетическое паломничество. Кацурагавата пишет, что императрица поехала в свою загородную резиденцию, «чтобы полюбоваться снегом» (*Кацурагавата Хосю*. Краткие вести о скитаниях в северных водах. М., 1978. С. 207). Ю. М. Лотман дает весьма любопытный комментарий по поводу этого замечания японского путешественника: «Здесь — очень тонкое выражение японского восприятия природы. Житель Петербурга переживает снег как естественную, привычную красоту. И что особенно важно, зимой в России снег выпадает надолго, поэтому он влечет за собой представление о долгом, прочном и даже вечном. В Японии снеговой покров недолог и вызывает образы кратковременной, быстро исчезающей красоты. В японской образности снег хрупок и ассоциируется с чувством быстротечной земной красоты. Как же не полюбоваться ею перед ее исчезновением!» (*Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 388). Ю. М. Лотман обращает внимание на присущую

национальную или региональную (Ай-Петринская яйла, Жигулевские горы), третьи — хорошо известны среди местных жителей (замечательные места Жигулевских гор: Молодецкий курган, Ширяевский овраг, гора Стрельная и т.п.), четвертые — обладают эстетической ценностью для нескольких людей или даже для одного человека («мое любимое место в лесу», «Танино дерево», «Машин камень», «Сашина пещера»...).

Мера созерцательности и отрешенности от постороннего, которую предполагает эстетическое паломничество (и которая задается настроем на встречу с прекрасным, возвышенным, юным, затерянным, древним, etc.), четко отделяет его от «массового», «группового» туризма, чья организованность и технологичность объективирована в фигуре экскурсовода, который точно знает, как, с какой позиции и в какой последовательности следует осматривать положенные по программе достопримечательности. Предполагается, что комментарий гида и его ответы на вопросы туристов способствуют лучшему «усвоению» красоты, открывшейся перед ними во всей ее фото- и телегеничности. Экскурсовод непременно подскажет туристу, что, под

---

разным культурам специфику в восприятии одних и тех же явлений природы, имеющую разную семантику, но при этом он, как нам кажется, оставляет без внимания другое и притом весьма любопытное обстоятельство, характеризующее степень укорененности феномена эстетического паломничества в японской культуре: с точки зрения японца, созерцание только что выпавшего и готового вот-вот растаять весеннего снега – это достаточно веская причина для того, чтобы императрица выехала в свою загородную резиденцию. Для японца любование снегом — это серьезный повод отложить текущие дела и отправиться в путешествие: «Зимой принято любоваться свежевыпавшим снегом. Весной — цветением сливы, азалии, вишни. Осенью — багряной листвой горных кленов и полной луной» (*Овчинников В. В.* Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. — М., 1983. С. 42). Все это, конечно, не означает, что человек, не принадлежащий к японской культуре, не способен к восприятию мимолетной прелести тающего снега или непрочной красоты осыпающихся на ветру цветов вишни, это означает только то, что явления природы, которые в русской или английской культуре воспринимаются как эстетически значимые в индивидуальном порядке, в японской культурной традиции были институциализированы и их индивидуальное и коллективное созерцание оформилось в особую духовно-эстетическую практику.

каким углом зрения и как долго ему следует «созерцать», чтобы получить удовольствие от просмотра. Цивилизованный, поставленный на коммерческую основу туризм имеет своей целью «развлечь публику», снабдить ее разнообразной «информацией» об объекте и уверить ее в том (для чего каждому по отдельности и всем вместе предлагается сфотографироваться на память «на фоне» соответствующих достопримечательностей), что она получила все положенное по прейскуранту и даже чуть больше...

Конечно, массовый туризм как развлечение и отдых также есть – помимо прочего – эстетический феномен, который следует отличать от спортивного или, скажем, пляжного туризма. Но здесь, в отличие от эстетического паломничества, не человек *идет* к ценному *для него* предмету, а его *подводят* к тому, что посчитали ценным организаторы тура. Присутствием экскурсовода *предположено*, что человек не может (или ему недосуг...) самостоятельно разобраться в том, куда ему ехать в той или иной стране, на что «стоит посмотреть», чем и сколько следует любоваться, что эстетическое удовольствие (за которое «уплочено») будет обеспечено без каких бы то ни было усилий (или, по крайней мере, «без чрезмерного напряжения») с его стороны: «...вам покажут и расскажут все, что заслуживает внимания, можете не волноваться!» Экскурсанту остается только рассматривать-разглядывать достопримечательности и фотографироваться.

Если у паломника нет уверенности в том, что его ожидания оправдаются и он испытает то, что *надеется* испытать, то турист — под руководством экскурсовода и под организационным контролем туроператора, — *должен* получить все причитающиеся ему красоты «в соответствии с условиями контракта»; при этом менеджеры восприятия ожидают от него соблюдения всех необходимых компонентов технологии осмотра достопримечательностей. Так паломничество подменяется физическим пребыванием в определенных точках пространства и поворотами головы в заданных экскурсоводом направлениях. Фотографируя и снимая положенную ему «красоту», турист документально закрепляет свою встречу с «прекрасным» и «возвышенным». Что такое красота? Красота – это то, что можно увидеть на фотографии[11].

[11] Подробнее см.: *Лишаев С. А.* Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012.

«Эстетическое» здесь плотно упаковано в целлофан и представляет собой симуляцию эстетического опыта: наличие (пре)эстетически значимого предмета и словесное оповещение об этом приравнивается к эстетическому событию. Достаточно увидеть и сфотографировать, чтобы поставить галочку в графе «незабываемые впечатления».

Массовый, хорошо организованный туризм — это *симуляция* эстетического паломничества. Это его вторичное, технологизированное и выхолощенное подобие, его бескровная тень[12].

---

[12] Оно относится к эстетическому паломничеству примерно так же, как коммерческий продукт (боевик, «ужастик», комедия, мелодрамы) относится к киноискусству. В массовом, коммерческом кино от зрителя требуется минимум усилий при гарантированном результате. На выходе он должен получить (в зависимости от жанра) или сладкие слезы, или беззаботный смех, или выброс адреналина. Предельную и, если так можно выразиться, «классическую» форму выхолащивания идеи Путешествия, Приключения и религиозного/эстетического Паломничества являет собой Диснейленд. Д. В. Михель справедливо замечает, что Диснейленд «знаменовал собой начало новой формы прогулочных парков, в которых люди становятся на непрерывно движущуюся поточную линию и затем „проталкиваются" сквозь „впечатления". Но не всегда прогулка оказывалась легкой. В иных случаях возникали длинные очереди, и туристы оказывались заключенными в огороженные загоны для людей. По мнению Ч. Дженкса, в логике функционирования Диснейленда масштабы массового туризма стали противоречить идее туризма как таковой.

Диснейленд, действительно, разрушил саму идею путешествия. <...> Путешествие здесь разрушается не только на психологическом, эмоциональном уровне, но и на чисто моторном: тело проходит сквозь мир, не покидая своего места, риск всякой опасности сведен к нулю. Диснейленд — это, таким образом, протез для путешественника и туриста» (*Михель Д. В.* Тело, территория, технология. Философский анализ стратегий телесности в современной западной культуре. — Саратов: Научная книга, 2000. С. 97—98).

О гибели идей Путешествия и Паломничества в массовом туризме пишет и С. П. Гурин. С его точки зрения, туризм есть деградация традиционных путешествия и паломничества. Путешествие и паломничество рассматриваются им как «возможность действительного трансцендирования», как «стремление... к выходу за пределы собственно человеческого, к расширению своего масштаба и горизонтов». «Паломничество, — пишет Гурин, — путешествие в поисках остатков сакрального. Цель паломника —

Отсюда понятно, что паломник будет по мере возможности избегать соприкосновения со сферой «организованного туризма» и обходить всё то, что может расфокусировать его настроенную на созерцание душу. Человек, который читал о море, слышал о нем рассказы друзей и знакомых и в какой-то момент решил поехать на побережье, чтобы увидеть его своими глазами, не возьмет в спутники товарищей, желающих поразвлечься «на лоне природы» и «потусоваться в курортной зоне». Скорее всего, он постарается найти место, где можно без помех видеть и слышать то, к чему он стремится.

Теперь вернемся к тому, с чего начали наше рассуждение: к вопросу об отношении паломничества к эстетическим расположениям первого порядка. Сама возможность существования подобной практики коренится в первичном эстетическом опыте и порождаемой им эстетической (точнее, преэстетической) предметности. Опыт чувственной данности Другого лежит в основе любой эстетической деятельности. Это предельно общее условие ее возможности. Но каковы ближайшие основания, обеспечивающие существование паломничества? Положительный, утверждающий человеческое бытие опыт чувственной данности Другого (в таких феноменах, как прекрасное, возвышенное, юное, ветхое, мимолетное, затерянное и др.) в том случае, когда он сопрягается с определенной предметностью, с определенной организацией пространства, превращает вещи, попавшие в силовое поле эстетического события, в эстетически ценные

---

увидеть святыни, прикоснуться к божественному, изменить себя, соразмерить себя с бесконечностью, пережить неповторимое, невозможное, чудо. <...> Туризм — путешествие в пустом мире, в духовной пустыне, где уже не осталось сакральных ценностей. Он больше похож на странничество, когда Бог потерян радикально, на земле его нет нигде. <...> Туризм подменяет собой подлинное путешествие, симулирует его» (*Гурин С. П.* Проблемы маргинальной антропологии. Саратов: Издат. центр Сарат. гос. соц.-эконом. ун-та, 1998. С. 109—110). С автором этого высказывания нельзя не согласиться: туризм сегодня успешно подменяет собой и симулирует и «эстетическое паломничество», и паломничество в его исходном, религиозно-сакральном смысле. Эстетическое паломничество так же, как и паломничество в исконном, религиозном смысле, имеет своим экзистенциальным ядром надежду на Встречу, на событие (на таинственное, непредсказуемое откровение Другого).

предметы опыта (прекрасное, возвышенное, ветхое, мимолетное, затерянное, юное...). *Закрепленная в индивидуальной или коллективной памяти предметная и пространственная локализация «эстетического» (своего рода «предметный след» эстетического расположения в личном и общественном сознании) создает предпосылку для существования эстетического паломничества.* Локализация эстетического события в том или ином предмете позволяет отделить внешний референт расположения от эстетического события как его живой актуальности (человек-и-вещь в их захваченности Другим) *и рассматривать предметный референт как особенную, эстетически ценную вещь или особое, эстетически «заряженное» пространство* (не важно, будет ли это природный, городской или же сельский ландшафт). Наделенный эстетической «силой», «качественностью», «энергией» предмет становится вещью, с которой возможно пространственное сближение ради эстетического переживания, эстетического опыта.

Так, благодаря воспоминанию об эстетическом событии и его локализации в пространстве, становится возможным эстетическое паломничество *как эстетическая* (то есть направленная на достижение эстетического опыта) *деятельность*. В феномене эстетического паломничества человек занимает активную позицию, здесь он не просто переживает особенное чувство, которое ему выпало испытать, но становится его искателем, превращая «эстетическое» в цель деятельности. Оно становится здесь не предметом теоретического познания, а желанным опытом полноты чувств. При этом следует обратить внимание на то, что целью паломничества могут быть *только утверждающие расположения*, поскольку только преэстетически-утверждающие предметы и пространства могут быть притягательными для человека, только они способны «позвать в дорогу».

Итак, эстетические расположения первого порядка оставляют о себе память, а вместе с ней и стремление «вернуть утраченное», повторить «незабываемое» событие, остановить мгновение эстетической интенсивности. Но как вернуть утраченный рай полноты присутствия? Путей возвращения утраченного может быть несколько. Человек может 1) попытаться вновь *приблизиться к тому месту или предмету*, с которым был сопряжен его опыт прекрасного, ветхого, возвышенного, мимолетного... (*эстетическое паломничество*), 2) попытаться

воспроизвести ситуацию, в которой имело место эстетическое событие, закрепляя, фиксируя его в форме особого рода ритуализированной деятельности (*эстетическое действо*), 3) создать произведение, способное (на ином материале, в том же самом или в другом образном строе) «наводить» на событие того типа, которое легло в основу творческой работы мастера, руководствуясь при этом воспоминанием об эстетическом событии как целевой причиной собственной *художественно-эстетическая деятельности.*

В жизни любой культуры феномены эстетического паломничества, эстетического действа и художественно-эстетической деятельности функционируют, обособившись от эстетических событий, которые стоят у истоков любой формы эстетической деятельности, так что для каждого, кто входит в пространство культуры, предмет возможной эстетической деятельности очень часто оказывается не предметом, порожденным воспоминанием о личном эстетическом опыте, а предметом (пред)оставленным (с определенной точки зрения — навязанным) ему культурой, Традицией. Культура и ее институты (семья, школа, средства массовой информации, музеи, выставки, библиотеки и т. д.) разворачивают перед каждым человеком длинный список того, что считается в ней ценным с эстетической точки зрения, что, настаивает Традиция, заслуживает пристального внимания как условие приобщения к Истории через приобщение к привилегированным вещам культуры. В этом смысле каждый артефакт, претендующий на «художественность» или уже признанный таковым обществом, может стать предметом эстетического паломничества; эстетическое действо, получившее общественное признание, также становится преэстетически притягательным феноменом и рассматривается как предмет возможного паломничества. Но в данной работе за термином «эстетическое паломничество» мы закрепляем узкое его значение: под эстетическим паломничеством мы понимаем путешествие *к преэстетически ценным вещам и местам* (не являющимся художественными творениями) ради их созерцания и встречи с особенным, Другим, удивительным.

Эстетическое паломничество содержит в себе такое отношение к месту паломничества, которое по ряду моментов

аналогично отношению человека к произведению искусства. От соприкосновения с *преэстетически ценным предметом (местом) ожидают рождения особенного, эстетического чувства*, которое перенесет захваченного им паломника по ту сторону повседневных чувствований. От эстетической «святыни» в паломничестве ждут того же, чего ожидают (в эстетическом плане) от встречи с художественным произведением. И в основе художественного творчества, и в основе эстетического действа и эстетического паломничества лежит стремление к повторению опыта онтологического различия, опыта предельной интенсивности. Во всех трех случаях (паломничество, действо, художественная активность) речь идет о деятельной подготовке ситуации, в которой возможно «эстетическое просветление» человеческого бытия, но подготовка эта в каждой из трех форм ее практикования осуществляется по-разному, что и делает оправданным особое исследование каждого из трех видов эстетической деятельности.

## 1.4. Эстетическое действо (банная церемония Алёши Бесконвойного)

Я считаю, что мои записки могут быть... приятны и даже несколько полезны: в первом случае потому, что всякое сочувствие к нашим склонностям, всякий особый взгляд, особая сторона наслаждений, иногда уяснение какого-то темного чувства, не вполне прежде сознанного, — могут и должны быть приятны; во втором случае потому, что всякая опытность и наблюдение человека, страстно к чему-то привязанного, могут быть полезны для людей, разделяющих его любовь к тому же предмету.

*Аксаков С. Т. Записки об уженье рыбы*
*1847*

Прежде чем смеяться над этим обрядом, стоит подумать, как, в сущности, мала чаша человеческих радостей и сколь мудры те, кто умеет ее заполнить. Чайная церемония для японца — это религия. Это обожествление искусства жить.

*Какудзо Окакура. Книга о чае*
*1906*

Попытаемся рассмотреть феномен эстетического действа на конкретном примере – на примере «банной церемонии», обратившись за материалом к одному из рассказов Василия Макаровича Шукшина.

**Тихая радость Алеши Бесконвойного.** Рассказ Василия Шукшина «Алеша Бесконвойный» прост, содержание его сводится к описанию той «странности» в Алешином поведении, которая делает его особенным, не похожим на окружающих человеком («чудиком»). Впрочем, то, что для Алешиных ближних — странность, едва ли не блажь, для него самого — что-то

совершенно необходимое, то, без чего он жить не может: для него это то место-и-время, где и когда он чувствует себя по-настоящему свободным и счастливым. «В субботу он просыпался и сразу вспоминал, что сегодня — суббота. И сразу у него распускалась в душе тихая радость»[13]. Именно «тихая радость», охватывающая героя рассказа, когда он готовится к бане и парится в ней, да еще особого рода искусство, с которым Алеша готовит себя к этой радости и сделало его «чудаком», находятся в центре внимания Василия Макаровича.

О каком же чудачестве Кости Валикова (по прозвищу «Алеша Бесконвойный») повествует Шукшин в этом рассказе? Странность в его поведении состояла, собственно, в том, что он весь субботний день занимался одним-единственным делом: топил баню и парился[14]. Делал он это регулярно, еженедельно. Тем самым Алеша волей-неволей вступал в конфликт и с начальством, и с односельчанами, и со своими ближайшими родственниками. Полная безучастность Валикова к попыткам «общественности» принудить его отказаться от банной блажи упрочила за ним репутацию человека «безответственного» и «неуправляемого», но при этом безвредного, скорее «блаженного», «юродивого», чем «социально опасного». («А что сделаешь? Убеждай его, не убеждай — как об стенку горох. Хлопает глазами...»[15]) Отказ Кости Валикова подчиниться требованиям начальства не был вызовом власти. Упорно, упрямо, но «тихо» Костя отстаивал право распоряжаться собой в те дни, которые признавались советским государством выходными. Он считал, что эти дни принадлежат лично ему, а не государству, не обществу, не домашним обязанностям, звавшим его к топору, лопате и граблям. «...Пять дней в неделе он был безотказный работник, больше того — старательный работник, умелый... <...> Но насту-

---

[13] *Шукшин В. М.* Собрание сочинений. В 6 т. — М.: Мол. гвардия, 1993. — Т. 3. С. 256.

[14] В наброске к рассказу, который мы находим в рабочих тетрадях В. Шукшина (дек. 1972 г.), читаем: «Жизнь души. Странный человек: хороший работник, но выступать не любит, в президиумы на собраниях не садится и сами собрания не любит. Любит в субботу топить баню. Топит ее весь день с чувством, с толком, не торопясь — с большим наслаждением. И это — радость» (*Шукшин В. М.* Указ соч. С. 597).

[15] *Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 254.

пала суббота, и тут все: Алеша выпрягался. Два дня он не работал в колхозе: в субботу и в воскресенье. И даже уж и забыли, когда он завел себе такой порядок, все знали, что этот преподобный Алеша „сроду такой“ — в субботу и в воскресенье не работает. Пробовали, конечно, повлиять на него, и не раз, но все без толку. Жалели в общем-то: у него пятеро ребятишек, из них только старший добрался до десятого класса, остальной чеснок сидел где-то еще во втором, в третьем, в пятом... Так и махнули на него рукой»[16]. Не попав в разряд государственных преступников, Алеша попал в разряд «чудиков», едва ли не «блаженных»[17]. От Алешиной «дури» страдал, конечно, не только колхоз... Жена его,

---

[16] *Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 254.

[17] Соседки Кости, глядя на то, как он топит баню, говорили: «Вот — весь день будет баней заниматься. Бесконвойный он и есть... Алеша» (Там же. С. 255). Второе имя Кости — Алеша наводит нас на вполне определенные ассоциации с народной традицией «духовного стиха», а точнее, на ассоциацию с одним из самых любимых в народе духовных стихов об Алексее Божьем человеке (См.: *Федотов Г.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). — М.: Гнозис, 1991. С. 99—104). Для односельчан Костя Валиков — человек не от мира сего, человек хоть и «мирской», но со странностями... Отсюда, возможно, и кличка эта — «Алеша». Костина «блажь» для его соседей — «дурь», но не только. Это, одновременно, и «блажь» как юродство (У Даля читаем: «**Блажь** ж. дурь, шалость, дурость; упорство, своенравие; юродство...» — см.: *Даль В. И.* Толковый словарь великорусского языка: В 4 т. Т. 1.: А—З. — СПб.: Диамант, 1996. С. 95). Костина «блажь», взятая в смысловом горизонте «юродства», есть уже не просто дурь, а такая странность в поведении, которая делает его «блаженным» человеком, свидетелем нездешнего света и обличителем «мира сего». Подобно Иванушке-дурачку русского фольклора, юродивый — это человек, скрывающий за внешней простотой, глупостью, асоциальностью поведения высшую правду. Такой человек самим своим бытием свидетельствует о том, что в жизни, кроме дома, работы, огорода, есть что-то еще... «Блаженный» — это не только «калека, уродливый, юродивый, божий человек, малоумный, дурачок», но, одновременно, и «благополучный, благоденствующий и благоденственный, счастливый» человек (*Даль В. И.* Там же. С. 95). Вспомним полные иронии слова Чацкого из «Горе от ума», где «блаженный» – это «счастливый», «благополучный»: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!». Нет, не случайно получилось так, что в сознании односельчан фигура пастуха Валикова сближается с той частью народного сознания, в которой живет память об Алексее Божьем человеке!

Таисья, тоже пыталась бороться с «блажью» (ведь на баню у Алеши уходил не час и не два, а весь субботний день целиком), но со временем, хоть и не приняла его «блажи», но смирилась с ней как с неизбежным злом и открыто не бунтовала. «А раньше, бывало, <...> до ругани дело доходило: надо то сделать, надо это сделать — не день же целый баню топить! Алеша и тут не уступил ни на волос: в субботу только баня. Все. Гори все синим огнем! Пропади все пропадом! „Что мне, душу свою на куски порезать?!“ — кричал тогда Алеша не своим голосом. И это испугало Таисью, жену. <...> ...Таисья отступилась»[18].

**«Одна такая суббота», или Наука о том, как топить баню.** Обычно в субботу Алеша просыпался и от предстоящей «радости» «даже лицом светлел». «Он даже не умывался, а шел сразу во двор — колоть дрова. У него была своя наука — как топить баню. Например, дрова в баню шли только березовые: они дают после себя стойкий жар. Он колол их аккуратно, с наслаждением...»[19]

С эпической неторопливостью, с любовным вниманием к каждой мелочи в «банном деле», к каждой, казалось бы, незначительной его детали описывает Василий Шукшин один день из жизни Алеши Бесконвойного, «одну такую субботу». Только так, наверное, и можно рассказывать о том, что сокрыто в многозначительных, симптоматичных деталях, в самой неторопливости их нанизывания на нить повествования. В том, что делает Алеша в бане, для него нет ничего неважного, незначительного. Шукшинский рассказ вполне соответствует тому, о чем он повествует.

В субботу было холодно, сыро, ветрено — конец октября. «Алеша вышел с топором во двор и стал выбирать березовые кругляши на расколку. Холод полез под фуфайку... Но Алеша пошел махать топориком и согрелся.

Он выбирал из поленницы чурки потолще... Выберет, возьмет ее, как поросенка, на руки и несет к дровосеке.

— Ишь ты... какой, — говорил он ласково чурбаку. — Атаман какой... — Ставил этого „атамана“ на широкий пень и тюкал по голове.

---

[18] *Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 258.

[19] Там же. С. 255.

Скоро он так натюкал большой ворох... Долго стоял и смотрел на этот ворох. Белизна, и сочность, и чистота сокровенная поленьев, и дух от них — свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой...

Алеша стаскал их в баню, аккуратно склал возле каменки. Еще потом будет момент — разжигать, тоже милое дело. Алеша даже волновался, когда разжигал в каменке. Он вообще очень любил огонь.

Но надо еще наносить воды. Дело не столь милое, но и противного в том ничего нет. Алеша старался только поскорей натаскать. <...>

Алеша наливал до краев котел, что в каменке, две большие кадки и еще в оцинкованную ванну, которую он купил лет пятнадцать назад, в которой по очереди перекупались все его младенцы. Теперь он ее приспособил в баню. И хорошо! Она стояла на полк*е*, с краю, места много не занимала — не мешала париться, — а вода всегда под рукой. Когда Алеша особенно заходился на полк*е*, когда волосы трещали от жары, он курял голову прямо в эту ванну.

Алеша натаскал воды и сел на порожек покурить. Это тоже дорогая минута — посидеть покурить. Тут же Алеша любил оглядеться по своему хозяйству в предбаннике и в сарайчике, который пристроен к бане... <...>

В бане сумрачно и неуютно пока, но банный терпкий, холодный запах разбавился уже запахом березовых поленьев — тонким, еле уловимым — это предвестье скорого праздника. Сердце Алеша нет-нет да и подмоет радость — подумает: „Сча-ас“. Надо еще вымыть в бане: даже и этого не позволял делать Алеша жене — мыть. У него был заготовлен голичок, песочек в баночке... Алеша снял фуфайку, засучил рукава рубахи и пошел пластать, пошел драить. Все перемыл, все продрал голиком, окатил водой и протер тряпкой. Тряпку ополоснул и повесил на сучок клена, клен рос рядом с баней. Ну, теперь можно и затопить. Алеша еще разок закурил... Посмотрел на хмурое небо, на унылый далекий горизонт, на деревню... Ни у кого еще баня не топилась. Потом будут, к вечеру, — на скорую руку, кое-как, пых-пых... <...>

Поленья в каменке он клал, как и все кладут: два — так, одно — так, поперек, а потом — сверху. Но там — в той амбразуре-то, которая образуется-то, — там кладут обычно лучины, бумагу, керосином еще навадились теперь поливать, — там Алеша

ничего не клал: то полено, которое клал поперек, он его посередке ершил топором, и все, и потом эти заструги — загоралось. И вот это тоже очень волнующий момент — когда разгорается. Ах, славный момент! Алеша сел на корточки перед каменкой и неотрывно смотрел, как огонь, сперва маленький, робкий, трепетный, — все становился больше, все надежней.

Дрова хорошо разгорелись, теперь можно пойти чайку попить.

Алеша умылся из рукомойника, вытерся и с легкой душой пошел в дом.

Пока он занимался баней, ребятишки, один за одним, ушлепали в школу. Дверь — Алеша слышал — то и дело хлопала, и скрипели воротца. <...>

Когда пили чай, поговорили с женой. <...>

Напившись чаю, Алеша покурил в тепле, возле печки, и пошел опять в баню.

А баня вовсю топилась.

Из двери ровно и сильно, похоже как река заворачивает, валил, плавно загибаясь кверху, дым. Это первая пора, потом, когда в каменке накопится больше жару, дыму станет меньше. Важно вовремя еще подкинуть: чтоб и не на угли уже, но и не набить тесно — огню нужен простор. Надо, чтоб горело вольно, обильно, во всех углах сразу. Алеша умело подлез под поток дыма к каменке, сел на пол и несколько времени сидел, глядя в горячий огонь. <...> Алеша умело пошевелил головешки и вылез из бани. Дел еще много: надо заготовить веник, надо керосину налить в фонарь, надо веток сосновых наготовить... Напевая негромко нечто неопределенное — без слов, голосом, Алеша слазил на потолок бани, выбрал там с жердочки веник поплотнее, потом насек на дровосеке сосновых лап — поровней, без сучков, сложил кучей в предбаннике. Так, это есть. Что еще? Фонарь!.. Алеша нырнул опять под дым, вынес фонарь, поболтал — надо долить. Есть, но... чтоб уж потом ни о чем не думать. Алеша все напевал... <...>

Дровишки прогорели... Гора, золотая, горячая, так и дышала, так и валил жар. Огненный зев нет-нет да и схватывал синий огонек... Вот он — угар. Ну, давай теперь накаляйся все тут — стены, полок, лавки... Потом не притронешься.

Алеша накидал на пол сосновых лап — такой будет потом Ташкент в лесу, такой аромат от этих веток, такой вольный дух,

черт бы его побрал, — славно! Алеша всегда хотел не суетиться в последний момент, но не справлялся. Походил по ограде, прибрал топор... Сунулся опять в баню — нет, угарно.

Алеша пошел в дом.

— Давай бельишко, — сказал жене, стараясь скрыть свою радость — она почему-то всех раздражала, эта его радость субботняя. Черт их поймет, людей: сами ворочают глупость за глупостью, не вылезают из глупостей, а тут, видите ли, удивляются, фыркают, не понимают. <...>

...Алеша пошел в баню.

Очень любил он пройти из дома в баню как раз при такой погоде, когда холодно и сыро. Ходил всегда в одном белье, нарочно шел медленно, чтоб озябнуть. Еще находил какое-нибудь заделье по пути: собачью цепь распутает, пойдет воротца хорошенько прикроет... Это чтоб крепче озябнуть.

В предбаннике Алеша разделся донага, мельком оглядел себя — ничего, крепкий еще мужик. А уж сердце заныло — в баню хочет. Алеша усмехнулся на свое нетерпение. <...>

...И пошла тут жизнь — вполне конкретная, но и вполне тоже необъяснимая — до краев дорогая и родная. Пошел Алеша двигать тазы, ведра... — стал налаживать маленький Ташкент. <...> И любил Алеша — от полноты и покоя — попеть пока, пока еще не наладился париться. Наливал в тазик воду, слушал небесно-чистый звук струи и незаметно для себя пел негромко. Песен он не знал: помнил только кое-какие деревенские частушки да обрывки песен, которые пели дети дома. В бане он любил помурлыкать частушки. <...>

Навел Алеша воды в тазике... А в другой таз, с кипятком, положил пока веник — распаривать. Стал мыться... Мылся долго, с остановками. Сидел на теплом полу, на ветках, плескался и мурлыкал себе... <...>

И точно плывет он по речке — плавной и теплой, а плывет как-то странно и хорошо — сидя. И струи теплые прямо где-то у сердца.

Потом Алеша полежал на полке — просто так. <...>

Так думал Алеша, а пока он так думал, руки делали. Он вынул распаренный душистый веник из таза, сполоснул тот таз, навел в нем воды попрохладней... Дальше зачерпнул ковш горячей воды из котла и кинул на каменку — первый, пробный.

Каменка ахнула и пошла шипеть и клубиться. Пар вцепился в уши, полез в горло... Алеша присел, переждал первый натиск и потом только взобрался на пол*о*к. Чтоб доски полк*а* не поджигали бока и спину, окатил их водой из тазика. И зашуршал веничком по телу. Вся-то ошибка людей, что они сразу начинают что есть силы охаживать себя веничком. Надо сперва почесать себя — походить веничком вдоль спины, по бокам, по рукам, по ногам... Чтобы он шепотком, шепотком, шепотком пока. Алеша искусно это делал: он мелко тряс веник возле тела, и листочки его, точно маленькие горячие ладошки, касались кожи, раззадоривали, вызывали неистовое желание сразу исхлестаться. Но Алеша не допускал этого, нет. Он ополоснулся, полежал... Кинул на каменку еще полковша, подержал веник над каменкой, над паром и поприкладывал его к бокам, под коленки, к пояснице... Спустился с полка, приоткрыл дверь и присел на скамеечку покурить. Сейчас даже малые остатки угарного газа, если они есть, уйдут с первым сырым паром. Каменка обсохнет, камни снова накалятся, и тогда можно будет париться без опаски и вволю. Так-то, милые люди.

...Пришел Алеша из бани, когда уже темнеть стало. Был он весь новый, весь парил. Скинул калоши у порога и по свежим половичкам прошел в горницу. И прилег на кровать. Он не слышал своего тела, мир вокруг покачивался согласно сердцу»[20].

Вот как топит баню Алеша Бесконвойный: с чувством, с толком, с расстановкой. Читаешь рассказ и понимаешь — перед тобой не просто баня, а действо, почти священнодействие. Расстояние между *просто баней* и *баней-как-действом* поистине велико. Покрыть это расстояние, понять Алешу непросто. Во всяком случае его жене Таисье это не удается.

**«Будет там березке тепло и хорошо»**. Суббота подошла к концу. Алеша отдыхает после бани. В его сознании всплывает сочиненное когда-то его дочкой, Машей, стихотворение. Стишок давно всеми забыт, забыт и Машей, и Таисьей. Не вспомнил бы о нем и Алеша, если бы после бани он сам собой не появился в его сознании. Стишок этот — квинтэссенция банного ритуала, сжатое выражение его эстетической природы. В нем

[20] *Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 255—265.

с детской простотой выражено то «ради чего», которое каждым субботним утром ведет за собой блаженного Алешу в баню.

«Сын пошел собираться в баню, а Алеша продолжал лежать.

Вошла жена, *склонилась опять над ящиком* (здесь и ниже в цитатах из рассказа курсив мой. — С. Л.) — достать белье сыну.

— Помнишь, — сказал Алеша, — Маня у нас, когда маленькая была, стишок сочинила:

*Белая березка*
*Стоит под дождем,*
*Зеленый лопух ее накроет,*
*Будет там березке тепло и хорошо.*

Жена *откачнулась от ящика*, посмотрела на Алешу... Какое-то малое время вдумывалась в его слова, ничего не поняла, ничего не сказала, *усунулась опять в сундук*, *откуда тянуло нафталином*. Достала белье, вошла в прихожую комнату. На пороге остановилась, повернулась к мужу.

— Ну и что? — спросила она.

— Что?

— Стишок-то сочинила... К чему ты?

— Да смешной, мол, стишок-то.

Жена хотела было уйти, потому что не считала нужным тратить теперь время на пустые слова, но вспомнила что-то и опять оглянулась.

— Боровишку-то загнать надо да дать ему — я намешала там. Я пойду ребятишек в баню собирать. Отдохни да сходи приберись.

— Ладно.

Баня кончилась. Суббота еще не кончилась, но баня уже кончилась»[21].

Между Алешей и его «усунувшейся в сундук» женой — незримая стена, закрывающая от Таисьи душевную жизнь Алеши и не дающая ей возможности понять мужа в чем-то самом для него важном. Стерпеть его банные выкрутасы, выставлявшие семью на посмешище соседям, Таисья еще смогла, а вот понять и принять его «баню» — нет, как не смогла она понять смысла стишка про «белую березку», что мокнет под дождем. При чем здесь «березка» и при чем — «лопух», под которым березка может укрыться от

[21] *Шукшин В. М.* Указ соч. С. 266.

холодного дождя (укрыться? под лопухом?)?! И что значит: «Будет там березке тепло и хорошо»? Чем могла Таисья наполнить эти «пустые» для нее слова без опыта, который был бы близок банному опыту ее мужа? Как ей было понять его? Увы, слишком давно и слишком глубоко «усунулась в сундук» Алешина жена, и не было у нее своей «бани»... А если бы она у Таисьи была, то она обернулась бы на мужнин «стишок» с улыбкой и тихо ответила ему: «Блажен, кто парится, тепло ему на свете».

### А что, собственно, происходит? (Круг первый)

**Баня и банное действо (прагматика и эстетика).** Сохраняя свое утилитарно-бытовое назначение, и баня в целом, и все технически необходимые действия, из которых складывается подготовка к ней и без которых бани «не протопить», приобретают для Алеши Бесконвойного другой — *дополнительный* — смысл. Этот дополнительный смысл бани можно определить как ее *эстетический* смысл[22].

Уже из процитированных выше фрагментов хорошо видно, что и топка бани, и предметы повседневного обихода, вовлеченные в банное действо, воспринимаются Алешей Бесконвойным под эстетическим углом зрения: он любит их, он ими любуется. Его внимание привлекают и серое осеннее небо, и ворох только что разрубленных березовых поленьев, и их «белизна, и сочность, и чистота сокровенная», и исходящий от них дух — дух «свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой...» И как много может увидеть и почувствовать в самом, казалось бы, обыкновенном чуткое сердце Алёши! Как он загорается, разжигая печку и предчувствуя ту радость, которую принесет ему созерцание огня. Его пленяют специфические банные запахи, их едва уловимая игра: «...Банный терпкий, холодный запах разбавился уже запахом березовых поленьев — тонким, еле уловимым — это предвестье скорого праздника». Каждую подготовительную, чисто техническую, казалось бы, операцию он выполняет «с душой», получая удовольствие и от мытья бани, и от рубки сосновых веток, от ароматного духа, от них исходящего... Холод осеннего воздуха и жар хорошо протопленной бани — равн*о* рождают живой

[22] Наша задача как раз и состоит в том, чтобы обосновать это утверждение, сделать его феноменологически очевидным.

отклик в его душе. Он любит и «душистый веник», и старый таз, в котором перекупал когда-то всех своих детей, и «горячую», «золотую» золу в печке, и дым, который вырывается из бани, подобно реке, «плавно загибаясь кверху». Все это наполнено предчувствием *чего-то,* от одной мысли о чем его сердце «нет-нет да подмоет радость». Все, что видит перед собой Алеша в этот день, все, чего касаются его руки, все, что дразнит его обоняние, — все это, соединяясь с ожидаемой им «радостью», приобретает какой-то необыкновенный вес, значительность, красоту. Вещи как бы сами раскрывают свою душу навстречу открытой душе блаженного Алеши, и она буквально дрожит от нетерпенья, так что ему то и дело приходится сдерживаться, принуждать себя не торопиться, не комкать действа: «Алеша всегда хотел не суетиться в последний момент, но не справлялся. Походил по ограде, прибрал топор... Сунулся опять в баню — нет, угарно». Но и с трудом сдерживаемое нетерпение работает на создание соответствующего настроения, на то, что больше всего и ценит Алеша в бане.

Эстетический смысл (в случае Бесконвойного — основной смысл мытья в бане, его «ради чего») одухотворяет все движения, которые Алеша — подобно древнеегипетскому жрецу или, скажем, японцу, погруженному в таинство чайной церемонии, — совершает «в день банный», совершает в строгой последовательности, без суеты и спешки, с полным осознанием значительности происходящего. Если на вербальном уровне баня и не определяется им как ритуал или церемония, то по тому, *как* Алеша готовится к бане, *как* он парится, с какой периодичностью он топит ее, можно с уверенностью заключить, что шукшинское повествование разворачивает перед нами картину ритуализированной деятельности, а лучше сказать — *картину банного действа.*

В жизни Алеши Бесконвойного баня занимает совершенно особое, искючительное место. Для него, пожалуй, она не менее значима, чем чайная церемония для японца или пиршественный стол для грузина[23]. Понятно, что по богатству составных

[23] О магии грузинского Стола хорошо говорит (во Введении к «Лекциям о Прусте») М. К. Мамардашвили: «Легенды, коллективное знание, историческая память... ежедневно разыгрываемые за Столом, когда любое событие превращается в праздник, в пир, несет с собой

элементов, по изощренности и выверенности действий и жестов баня Бесконвойного не сравнима с веками шлифовавшимся ритуалом чайной церемонии, понятно, что она представляет собой, скорее, тенденцию к превращению мытья в бане в ритуал, в «банную церемонию». Но если не сравнивать локальную банную практику деревенского пастуха и многовековую японскую традицию чаепития по степени разработанности деталей действа и осознанности его содержания, то Алешину баню можно рассматривать как сложившийся (в его личной практике) банный ритуал.

Вслушаемся еще раз в то, какими словами описывает Василий Макарович то, ради чего, собственно, «блаженный» пастух Костя Валиков двигает тазы и ковши, бегает с полными воды ведрами, драит в бане пол, колет дрова: «...Вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая *цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной*. То есть она была рядом, за окошечком бани, но Алеша *стал недосягаем для ее суетни и злости, он стал большой и снисходительный*»[24]. Баня для Алеши — это интуитивно («ощупью») найденный путь к полноте присутствия, к тому особенному чувству цельности и ясности, когда жизнь «становится понятной». При этом понятность и осмысленность бытия достигаются *не через рассуждение* и *не через веру* в «слово о смысле» авторитетного «другого»: они здесь — опытная данность, *эстетическое расположение*. В бане Алеша расположен таким образом, что вопрос о смысле бытия оказывается *разрешен не теоретически,*

---

радость. <...> Но где истина? Что значит эта древняя, но живая сила Стола, ее дух воодушевления? <...> ...Эпические жесты Стола. Мир, в который мы переносимся и в котором — на мгновение — живем, преображенные ритуалом, мистерией и эпосом Стола. Эляция и радость преображения перед лицом священнодействующих жестов и звуков. Никакой трагедии, хотя все предметы — трагичны. Эпос вещей-жестов, «чистых объектов» (Пруст), которые не имеют с историей ничего общего. Стол — религиозное явление и в нем то, из чего и вырастают религиозные и почти мистические чувства. Вкушаем «плоть и кровь», goutons l'essence нашей памяти. Бредовое и космато-перепутанное сознание, как всполохом прорываемое взлетающими птицами песни: но где мы? кто мы?» (*Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). — М., 1995. С. 8—9).

[24] *Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 264.

*а эстетически, решен откровением той полноты, присутствие которой свидетельствует о некоей глубинной осмысленности существования*, дает почувствовать то, «что», собственно, побуждает человека спрашивать о смысле, тосковать по нему.

**Что значит: «жизнь стала понятной»?** Речь, конечно же, идет не о том, что бане предшествует эксплицитная постановка вопроса о смысле бытия. Имеется в виду другое: человек изначально, по способу своего присутствия в мире есть вопрос о смысле. Чувство полноты, ясности, понятности бытия, посещающее Алешу Бесконвойного в бане, потому-то и можно рассматривать как эстетический «ответ» на вопрос о смысле бытия (рациональных ответов может быть много, и они могут быть разными и не один из них не удовлетворит нас вполне), что сам вопрос уже задан, но задан не вербально, а онтологически, экзистенциально. Баня Бесконвойного — пример невербального, эстетического решения вопроса: целое (цель) не как искомое мысли, а как фактичная расположенность чувствующего Целое тела. Человек как трансцендирующее сущее — сущее неопределенное, не вмещающееся в заранее заданные рамки. Озабоченность, вовлеченность «в мир» свидетельствуют о том, что сама его жизнь — это вопрос, существование-как-знак-вопроса или просто — существование-как-знак (ведь к природе знака принадлежит отнесенность к «другому», а человек как раз и есть эта изначальная отнесенность к другому, к миру, ко «всему»)[25]. Знак как отнесенность к другому *есть* вопрос, вопрос о том, к чему он отнесен, и вопрос

[25] Определение человека как знака и притом «знака без толкования», то есть такого, который содержит в себе «беспокойство», «вопрос», мы встречаем у Мартина Хайдеггера: «...Мы только тогда есть мы, мы сами, такие, какие мы есть, когда мы указываем в уход. Как указывающий туда, человек есть указатель. И притом дело обстоит не так, что человек есть прежде всего человек, а потом, помимо этого, еще случайно и указатель, но втянутый в самоудаление, в тяг от него, и таким образом указывая в уход, впервые и становится человек человеком. Его сущность основывается в том, чтобы быть таким указателем.

То, что само по себе, по своему глубочайшему составу, является чем-то указывающим, мы называем знаком. Втянутый в тяг самоудаления, человек есть знак. Однако этот знак указывает на то, что уклоняется, поэтому этот указатель не может непосредственно обозначить то, что отсюда

(уже вторичный, вербально выраженный вопрос) о том, что значит сама эта отнесенность-к, что значит быть «отношением»? Как отношение человек есть не *что-то*, но *ни-что* (Другое всякому «что»), его открытость «другому» («чему-то») – это вопросительность (неопределенность, таинственность) его бытия. Относиться к другому — значит не только «быть», но и «не быть»: не быть тем, что только наличествует. *Такое бытие всегда уже поставлено под вопрос как бытие, которое не есть то, «что» оно есть.* Дух подвешивает тело как «тело» (это — «мое» тело), тело подвешивает «дух» (дух — не мое тело, дух — это то, что «во мне», — тут «во мне = «в моем теле, но не мое»). То, **из чего** человек отнесен к другому (в том числе к своему собственному телу), к сущему, — есть Другое ему.

Можно ли иметь опыт не сущего, а Другого? Можно ли содействовать тому, чтобы Другое открыло себя как «то, из чего» человек исходит в мир, становясь человеком? Можно, если посредством особого рода физических и психических действий затруднить автоматизм «выхода из себя» (автоматизм интенциональности), создав тем самым предпосылки для того, чтобы «прийти в себя» (а прийти в себя, перестать выходить из себя в позитивном смысле — значит обрести тот покой, который эстетически дан как чувство полноты и цельности присутствия). Методы остановки интенциональной активности Другого-в-мире (человека) многообразны, но все они предполагают концентрацию внимания на чем-то «одном». Если мы с любовью задержали свое внимание на определенной вещи (или на ограниченном ряде вещей), но не отнеслись к ней как к «ступеньке», как к «промежуточному звену» для перехода к следующему предмету, это создает предпосылки для того, чтобы абсолютная полнота (Другое как Бытие), отсылающая нас в мир, не отсылала нас к вещам, но открыла себя человеку как знаку присутствия Другого.

Иногда приостановка скольжения от предмета к предмету (приостановка безостановочного скольжения «означивания») в чувстве данности Другого происходит неожиданно, «вдруг», но у человека есть и возможность подготовить явление

удаляется. Так знак остается без толкования» (*Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге: Сборник. — М: Высш. шк., 1991. С. 139).

Другого через произвольную, осознанную деятельность, фиксирующую внимание на чем-то одном и создающую особое настроение и особое пространство для актуализации Другого. Баня Бесконвойного как раз и есть такого рода деятельность, которая фиксирует внимание на процедуре топки бани и на телесных ощущениях, сопровождающих этот процесс. Приостановка хаотического движения (через сосредоточение внимания на выполнении хорошо известных, ритуализированных движений) высвобождает «место» для движения Другого.

Жизнь-как-знак может, конечно, порождать и эксплицитные, вербальные вопросы: к чему отнесен? почему отнесен? зачем отнесен? Однако для эстетического феномена, который мы здесь рассматриваем, эти вопросы не являются обязательными[26]. Когда чувству дано то, из чего возможно существование по способу знака (Другое как Бытие), тогда вопрос о смысле оказывается разрешен, но разрешен не теоретически, а эстетически — в актуальности присутствия смысла всех смыслов (то есть не-смысла), тогда на месте «суеты» воцаряются ясность, полнота и покой.

Вопрос о смысле (есть ли в жизни смысл?) оказывается решен самим фактом «выдвинутости» человека в полноту Бытия как Другого. Именно оно, Другое, особенное, отличное от обыденного, повседневного, захватывает душу Алеши Бесконвойного и делает ее недосягаемой «для суетни и злости». Таким образом, в феномене бани перед нами открывается *интуитивно нащупанная жизненная форма, в которой шукшинскому герою удается достигать чувства полноты и цельности как особого настроения, особого эстетического расположения*. Указать на то, что баня Бесконвойного — это не утилитарно-бытовой, а эстетический феномен, необходимо, но недостаточно. Важно еще понять специфику банного действа, соотнести его с формами духовной жизни и, ближайшим образом, с искусством.

---

[26] Алеша по-своему задается такого рода вопросами и гадательно, неуверенно на них отвечает. Однако дело не вербальных вопросах и ответах. Энтелехией банного действа являются не они, а онтолого-эстетическая разрешенность от бремени вопроса на уровне эстетического события данности Другого как начала, конституирующего бытие-знак, бытие-вопрос.

**«Не мышонок, не лягушка, а неведома зверюшка...»** В банной церемонии Алеши Бесконвойного мы имеем дело с неведомым европейской эстетической мысли феноменом: перед нами 1) *не произведение искусства* (в традиционном его понимании), имеющее в качестве эстетического эффекта от его восприятия то или иное расположение реципиента, поскольку то, что делает Алеша, не оставляет после себя «произведения», не осмысливается как художественная деятельность и не предполагает «публики», хотя Алеша Бесконвойный, пожалуй, и согласился бы с тем, что умение париться в бане — особое искусство; в то же время, Алёшина баня — это 2) *не религиозный обряд*. Баня настраивает Бесконвойного на встречу с чем-то особенным, Другим, но при этом не связана (в его сознании) с какой-то определенной религиозной или общественной идеей. Если отбросить соображение, что ритуализация как таковая имеет тенденцию к сакрализации того, что ритуализируется, то в Алешином случае приходится констатировать отсутствие *явно выраженного* религиозного начала в организации и осмыслении банной церемонии. Не является его «банный день» и 3) *общественно значимой* и узаконенной традицией *светской церемонией*, вроде брачной церемонии, церемонии вручения верительных грамот, церемонии открытия крупных спортивных соревнований и т. д. В то же время, перед нами 4) *не тот эстетический опыт, который случается неожиданно*, вдруг (не эстетический феномен первого порядка). Здесь мы имеем дело с 5) ***эффектом, возникающим на острие эстетически направленной деятельности,*** на острие действа, имеющего своей главной целью радостное чувство ясности, полноты и покоя.

В случае Алеши Бесконвойного мы имеем дело *с эстетическим феноменом, который занимает промежуточное положение между эстетическим эффектом, производимым в результате прочтения художественного произведения в его традиционном для европейской культуры понимании (эстетический эффект от встречи с таким произведением мы определили как художественно-эстетический), и эстетическим расположением первого порядка.* Перед нами «действо», но не «постановка», не «спектакль». Здесь не предполагается «зритель»[27], стало быть, нет ни «актера», ни

[27] В чайной церемонии, в поэзии рэнга, в грузинском пире и т. п. зритель не желателен. Он может отвлечь на себя внимание вопро-

«спектакля» как действа, которое мы могли бы отнести к области театрального искусства. В «банной церемонии»[28] мы имеем дело с эстетическим расположением, которое *подготавливается* посредством определенной последовательности действий и с привлечением специально предназначенных для этого действа

---

сом или смешком, вызвать раздражение как соглядатай, без спроса вторгающийся в действо, не предполагающее внешнего наблюдателя. Баня в Алешином исполнении не предполагает постороннего, не нуждается в нем. А вот то, что Костя Валиков ходит в баню один, — случайность. Достаточно вспомнить «Иронию судьбы...» Э. Рязанова, где мы также имеем дело с обыгрыванием темы ритуализации бани. И кто сегодня усомнится в том, что этот фильм значительно интенсифицировал стихийно складывающуюся на российских просторах традицию «бани-как-действа»?

[28] Я широко использую слово «церемония» (наряду со словами «ритуал» и «действо»), поскольку в нем удачно сочетаются указание на отточенность действия и на устойчивость каждого элемента действа, превращающего баню в исполнении Кости Валикова в особое искусство. Конечно, термин «церемония» имеет и свои недостатки: он несет в себе смысловой оттенок публичности и торжественности (церемониймейстеры, придворные торжества и выходы царствующих особ, открытие и ход судебного заседания, дипломатические встречи, протокольные завтраки...), чего нет, к примеру, в феномене, именуемом «чайной церемонией»; нет его и в банном ритуале Бесконвойного. В слове «церемония» живут китайские и иные церемонии, с переполняющими их условными, несущими только семиотическую нагрузку движениями, с множеством разнообразных предметов, чего мы опять-таки не наблюдаем в банном ритуале Алеши Бесконвойного (каждое действие имеет вполне определенный прагматический, утилитарный смысл). И тем не менее слово «церемония» представляется мне вполне подходящим для выражения того, чем занимается шукшинский герой. Хотя мытье в бане и лишено здесь какой бы то ни было торжественности, но в том, что касается праздничного настроения, отточенности движений, строгой последовательности действий, тщательности отбора предметов, используемых по ходу «действа», нацеленности банного ритуала на «непрозаическое», «небудничное», «особенное», этот термин вполне уместен. В добавление к уже сказанному замечу, что слово «церемония», в сочетании со словом «банная», удерживает в сфере внимания читателя существенную для понимания бани как эстетически заряженного действа связь с феноменом «чайной церемонии».

помещения и утвари. Перед нами — «банный ритуал», имеющий своей целью достижение эстетического расположения[29].

Мы полагаем, что описанная Шукшиным «банная церемония» *представляет собой специфическое «искусство»*[30] *(искусство*

---

[29] Эстетическое расположение понимается мной как чувственная данность особенного, Другого в утверждающем бытие человека модусе Бытия или в отвергающих его модусах Небытия и Ничто, кристаллизующаяся на человеке и окружающих его предметах. Расположение — это эстетический ландшафт, включающий в себя человека и возникший в момент, когда Другое расположилось в человеке и в воспринимаемых им в качестве особенных вещах.

[30] Конечно, в контексте анализа банного дня Алеши Бесконвойного об искусстве можно говорить только в том случае, если понимать искусство предельно широко, то есть как мастерство, умение, искусность (*греч.* «технэ»), а не замыкать его в темницу «изящных искусств», как это было принято в классической эстетике Нового времени (искусство как созидание прекрасного произведения). При этом, приняв к сведению «расширительное» («античное») понимание «искусства» как созидательной деятельности по правилам (так понятое искусство вбирает в себя мастерство корабела, математика, поэта, живописца...), имеет смысл все же сохранить сложившееся в Новое время различение понятий «искусство» и «техника». Следует обратить внимание на то обстоятельство, что, говоря, например, об искусстве живописи, в нем обычно различают то, чего живописец достигает посредством *техники живописи*, и то, что он вносит в него через свой *художественный талант*. Одной техники (даже виртуозной) для того, чтобы создать художественное произведение, — мало, для этого нужен талант, нужно вдохновение, которые — в отличие от технической стороны художественного творчества — не могут быть рационализированы, следовательно, не могут быть предметом обучения. Талант и вдохновение — то иррациональное, свободное, самозаконное начало искусства, которое отделяет его от ремесла и промышленного, машинного производства вещей (для которого технических знаний и умений достаточно для создания продукта готового к употреблению).Таким образом, под искусством мы понимаем деятельность, нацеленную на подготовку условий для «действия» Другого, для того, что «само». Там же, где результат достигается гарантированно, там, где умелой деятельности достаточно для достижения поставленной цели, мы имеем дело с техникой, с технической деятельностью и с ее результатами. Человек искусства (и не обязательно — художник) ориентируется в своей деятельности на случай, на событие, а не полагается только на свои знания и умения и на свое владение

*жизни)*, одну из тех форм жизнедеятельности, которые возникают из бытовых ситуаций и действий и превращаются, благодаря особому «мастерству» практикующего их человека, в эстетические феномены. Обыденная «процедура» мытья в бане, не утратив своего утилитарного назначения (баня как гигиеническая процедура, имеющая своим результатом чистое, «пропаренное» тело), в исполнении Бесконвойного обретает «второе измерение», обретает метафизическую глубину, фиксируемую — эстетически — как чувство особенной «ясности и полноты». Встреча с Другим, особенным — цель «банной церемонии», неявная интенция множества утилитарных действий по «налаживанию» банного хозяйства.

Все движения, телесные «позы», «фигуры», входящие в банную церемонию, суть не что иное, как символические «жесты», нацеленные на подготовку события пробуждения-и-откровения Другого как Бытия. По всему видно, что баня Бесконвойного — символическое образование, что все совершаемые им действия — это действия «двойного назначения», что это, если так можно выразиться, «магические» действия по наведению мостов от сущего — к Бытию, от повседневности — к «празднику». Мост этот возводится из «подручного материала», из ахматовского «сора», из прозаичной ситуации еженедельного мытья в деревенской бане.

**Кое-что о чувствах и мыслях, которые овладевают Алешей Бесконвойным по ходу исполнения незамысловатых фигур банного «танца».** Баня, если судить по рассказу Шукшина, — не только путь к особому (эстетическому) расположению, это, одновременно, и эстетическая расчистка тех «путей» и «протоков», по которым образ, мысль, воспоминание поднимаются к свету сознания из темной глубины бессознательного. Баня — это место,

---

технической стороной дела. Он исходит из фактора фундаментальной неопределенности, ориентируясь на Другое и стремясь к синергетическому взаимодействию с ним. При таком понимании искусство предстает *как искусство жизни, как мудрость*, то есть много шире, чем «искусство изготовления изящных вещей», поскольку жизнь, в отличие от вещей, содержит в себе сверхрациональное начало и искусство может быть понято как способ давать в этой жизни место Другому. (О соотношении понятий «искусство» и «художество», «произведение искусства» и «художественное произведение» см. **Приложение 4**).

где душа не только «поет» от полноты чувств, но и сознает нечто, размышляет о чем-то. Именно в бане Алеша Бесконвойный всерьез задумывается о смысле человеческой жизни, о смерти, о людях, о любви; там он «философствует», вспоминает (воспоминания появляются-проявляются в его сознании непроизвольно, сами собой) о наиболее ярких моментах из своего прошлого, о тех чувствах, которые всерьез задели его душу. В представленном Шукшиным описании «банной церемонии» можно выделить три слоя: 1) эпически-неспешное повествование о внешней стороне действа (выше мы уже привели несколько выдержек, позволяющих уловить ритм и темп банной церемонии, а также войти в детали его вещественной, материальной составляющей), 2) выражение-осознание в слове эстетического расположения, в котором герой повествования оказывается «по ходу дела», и, наконец, 3) рассказ о мыслях и воспоминаниях, которые наполняют его сознание. Ниже я процитирую фрагменты рассказа, характеризующие эстетический и медитативный аспекты цельного по своей природе банного ритуала (мы приводим их вместе, поскольку внутренние, эстетически-смысловые аспекты банной церемонии могут быть отделены друг от друга и от внешнего порядка действий только в ходе анализа, в то время как «в жизни» все элементы банного действа представляют собой нечто цельное, неразложимое).

«Алеша присел на корточки перед каменкой и неотрывно смотрел, как огонь, сперва маленький, робкий, трепетный, — все становился больше, все надежней. Алеша всегда много думал, глядя на огонь. Например: „Вот вы там хотите, чтобы все люди жили одинаково... Да два полена и то сгорают неодинаково, а вы хотите, чтобы люди прожили одинаково!“ Или еще он сделал открытие: человек помирая — в конце в самом, — так вдруг захочет жить, так обрадуется, так возрадуется какому-нибудь лекарству!.. Это знают. Но точно так и палка любая: догорая, так вдруг вспыхнет, так озарится вся, такую выкинет шапку огня, что диву даешься: откуда такая последняя сила? <...>

Пока он занимался баней, ребятишки, один за другим, ушлепали в школу. Дверь — Алеша слышал — то и дело хлопала, и скрипели воротца. Алеша любил детей, но никто бы так не подумал — что он любит детей: он не показывал. Иногда он

подолгу внимательно смотрел на кого-нибудь, и у него в груди ныло от любви и восторга. Он все изумлялся природе: из чего получился человек?! Ведь не из чего, из малой какой-то малости. Особенно он их любил, когда они были еще совсем маленькие, беспомощные. Вот уж, правда что, стебелек малый: давай цепляйся теперь изо всех силенок, карабкайся. Впереди всякого много будет — никаким умом вперед не скинешь. И они растут, карабкаются. Будь на то Алешина воля, он бы еще пятерых смастерил, да жена устала. <...>

Алеша все напевал... *Какой желанный покой на душе*, господи! Ребятишки не болеют, ни с кем не ругался, даже денег взаймы взяли... *Жизнь: когда же самое главное время ее?* Может, когда воюют? Алеша воевал, был ранен, поправился, довоевал и всю жизнь потом с омерзением вспоминал войну. Ни одного потом кинофильма про войну не смотрел — тошно. Удивительно на людей — сидят смотрят! Никто бы не поверил, но Алеша серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось? Он даже напрягал свой ум так: вроде он залетел — высоко-высоко — и оттуда глядит на землю... Но понятней не становилось: представлял своих коров на поскотине — маленькие, как букашки... А про людей, про их жизнь озарения не было. Не озаряло. Как все же: надо жалеть свою жизнь или нет? А вдруг да потом, в последний момент, как заорешь — что вовсе не так жил, не то делал? Или так не бывает? Помирают же другие — ничего: тихо, мирно. Ну, жалко, конечно, грустно: не так уж тут плохо. Вспоминал Алеша, когда вот так подступала мысль, что здесь не так уж плохо, — вспоминал он один такой момент в своей жизни»[31]. Момент этот вот какой. Возвращался Алеша с войны, и на маленькой станции познакомилась с ним молодая женщина, попросила взять ее с собой (вроде как она сестра его) до следующей станции. Алеша согласился. Через два перегона она приехала на место и напросилась, чтобы он проводил ее (мол де боится она одна идти). И до войны Алеша только целовался с девками, а за всю войну «ни коснулся ни одной бабы». «И этот-то путь до ее дома, и ночь ту грешную вспоминал Алеша. Страшная сила — радость не радость — жар и немота,

[31] *Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 256—259.

и ужас сковали Алешу, пока шли они с этой ласковой... Так было томительно и тяжко, будто прогретое за день июньское небо — опустилось, и Алеша еле передвигал ноги, и дышалось с трудом и в голове все сплюснулось. Но и теперь все до мелочи помнил Алеша. Аля, так ее звали, взяла его под руку... Алеша помнил, какая у нее была рука — мягонькая, теплая под шершавеньким крепдешином. Какого цвета платье было на ней, он, правда, не помнил, но колючечки остренькие этого крепдешина, некую его теплую шершавость он всегда помнил и теперь помнит. <...> И тепло это — под рукой ее помнил же. Да... ну была ночь. Утром Алеша не обнаружил ни Али, ни своих шмоток. Потом уж, когда Алеша ехал в вагоне (документы она не взяла), он сообразил, что встречала эшелоны и выбирала солдатиков поглупей. Но вот штука-то — спроси она тогда: отдай, мол, Алеша, ковер немецкий, отдай гимнастерку, отдай сапоги — все отдал бы. <...> Вот ту Алю крепдешиновую и вспоминал Алеша, когда оставался сам с собой, и усмехался. Никому никогда не рассказывал Алеша про тот случай, а он ее любил, Алю-то. Вот как. <...>

Вот за что и любил Алеша субботу: *в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день*. Так за какие же такие великие ценности отдавать вам эту субботу? А? <...>

...И пошла тут *жизнь — вполне конкретная, но и вполне тоже необъяснимая* — до краев дорогая и родная. Пошел Алеша двигать тазы, ведра... — стал налаживать маленький Ташкент. Всякое *вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову*, вселилась в душу некая *цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной*. То есть она была рядом, за окошечком бани, но *Алеша стал недосягаем для ее суетни и злости, он стал большой и снисходительный*. И любил Алеша — *от полноты и покоя* — попеть, пока еще не наладился париться. Наливал в тазик воду, слушал небесно чистый звук струи и незаметно для себя пел негромко. <...>

И точно плывет он по речке — плавной и теплой, а плывет както странно и хорошо — сидя. И струи теплые прямо где-то у сердца.

Потом Алеша полежал на полке — просто так. И *вдруг* подумал: а что, вытянусь вот так когда-нибудь... Алеша даже и руки сложил на груди и полежал так малое время. Напрягся было, *чтобы увидеть себя, подобного, в гробу. И уже что-то такое начало*

*мерещиться — подушка вдавленная, новый пиджак...* Но душа воспротивилась дальше, Алеша встал и, испытывая некое брезгливое чувство, окатил себя водой. И для бодрости еще спел:

*Эх, догоню, догоню, догоню,*
*Хабибу до-го-ню!*

Ну ее к черту! Придет — придет, чего раньше времени тренироваться! Странно, однако же: на войне Алеша совсем не думал про смерть — не боялся. Нет, конечно, укрывался от нее, как мог, но в такие вот подробности не входил. Ну ее к лешему! Придет — придет, никуда не денешься. Дело не в этом. Дело в том, что этот праздник на земле — это вообще не праздник, не надо его и понимать, как праздник, не надо его и ждать, а надо спокойно все принимать... <...> Хорошо на земле, правда, но и прыгать козлом — чего же? *Между прочим, куда радостнее бывает, когда радость эту не ждешь, не готовишься к ней. Суббота — это другое дело, субботу он как раз ждет всю неделю.* Но вот бывает: плохо с утра, вот что-то противно, а выйдешь с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху... И так *вдруг* обогреет тебя нежданная радость, так хорошо сделается, что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься. Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он — любит. *Стал случаться покой в душе — стал любить.* Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любит все больше и больше»[32].

### А что, собственно, происходит? (Круг второй)

**Эстетическое расположение**. Расположение, захватывающее Алешу Бесконвойного в ходе банной церемонии, — это расположение, в котором жизнь переживается в модусе полноты. «Цельность», «крупность», «ясность» — слова, выражающие на языке сознания переживание данности Другого как Бытия, которое самим своим присутствием, самим своим выходом «из глубины» на поверхность души сделало жизнь «понятной», а самого его — «большим и снисходительным», недосягаемым для «суетни и злости», царствующих там, за окошечком

[32] *Шукшин В. М.* Указ соч. С. 260—265.

деревенской бани. Ради этого-то «желанного покоя в душе» Алеша Бесконвойный и «налаживает» каждую неделю баню. Банное действо — эстетический центр Алешиной жизни, та форма, посредством которой он ее упорядочивает и углубляет.

Если раньше, в былые времена, когда в простых русских людях была жива вера в Бога, а церкви в селах еще не были разрушены или разграблены, Алеша вполне мог найти «желанный покой в душе» в храме Божием, то в советской России у него не было иного выхода, как «вслепую», ощупью искать (и что удивительно — найти) форму для достижения чувства полноты и покоя посреди суетной повседневности. Место для «праздника» Алеша нашел в еженедельно выполняемом им банном действе, совершая которое, он внутренне сосредотачивался, отрешался от будней, погружался в глубину своей души и, одновременно, открывал себя миру.

Феномен Алеши Бесконвойного интересен тем, что в нем мы находим образец эстетической деятельности, свободной от сакрализации или идеологизации и, вместе с тем, отличной от того, что входит в сферу «эстетического» с точки зрения европейской эстетики и искусствоведения. Эта деятельность показывает, что описываемый в различных религиозных и религиозно-философских традициях опыт обретения состояний, в которых человек достигает «просветления» (переживания ясности, полноты, цельности) на пути молитвенного или аскетического действия имеет соответствующие параллели в эстетическом опыте человека, что говорит о внутреннем единстве религиозно-мистического и эстетического опыта. Этот момент имеет для нас существенное значение, поскольку он позволяет отделить феномен банного действа в исполнении Алеши Бесконвойного от японской чайной церемонии, которая сформировалась на почве дальневосточных религиозно-философских учений (даосизм, конфуцианство, буддизм). Здесь, на востоке, практика и теория чайного действа с самых истоков своих была связана с религиозно-философской традицией, а ближайшим образом — с дзенским «путем чая».

И хотя между феноменом чайной и банной церемонии можно провести ряд параллелей, не стоит забывать о том, что отличает их друг от друга. Главное отличие связано с тем, что банная церемония Бесконвойного возникла не как способ достижения

целей, которые ставит перед собой религиозно-философская практика (в случае чайной церемонии — дзен-буддизм), а как интуитивно найденный эстетический путь духовного упорядочивания и углубления жизни. Этот путь может быть истолкован и оценен в рамках той или иной философской или религиозной традиции, но взятый сам по себе, так, как он дан самому Алеше (то есть взятый феноменологически), банный ритуал не есть религиозное действо. Взятый так, он есть то, что переживается его исполнителем; банный ритуал Бесконвойного можно определить прежде всего эстетически, поскольку все происходящее в бане сам Алеша осознает на языке ощущений, чувств, состояний и выражает в таких словах, как «радость», «полнота», «покой», «цельность», «любовь», «воспоминание» и т. п.

Баня стала для Алеши спасительным островом осуществившейся утопии[33], местом, где он может остаться наедине с собой и с тем, что «в нем», но «не его», с чем-то Другим, с чем-то большим, чем он сам, с тем, что волшебным образом — пусть только на время — освобождает от суеты и преображает нудную, мутную жизнь в жизнь полную, ясную и цельную.

**Банное действо и жизнь сознания: непроизвольные мысли, образы, воспоминания**. Чувство Другого в его утверждающем человеческое бытие модусе (в модусе Бытия), отрешающее от всего «мелкого» и «суетного», — это экзистенциально-эстетическая почва «крупных мыслей», которые появляются в сознании Алеши Бесконвойного: в бане он думает о жизни и смерти, о любви, о равенстве и неравенстве, о войне и о красоте мира...

*Тело и мысль*. Прежде всего, мне хотелось бы обратить внимание на «метод мышления» Кости Валикова: желая получить ответ на тот или иной вопрос, он ищет его не через рассуждение, а через действительное или воображаемое изменение

[33] Существует два варианта перевода слова «утопия» с греческого: 1) «место, которого нет», 2) «благословенная страна», счастливое место, место, где реализовалось благо (см.: *Философская* энциклопедия. В 5 т. — М., 1970. Т. 5. С. 295). Баня для Бесконвойного — это его утопия, место, где невозможное становится возможным, где суета и злость отступают и воцаряются полнота и покой, ясность и цельность.

положения своего тела по отношению к предмету мысли. Изменение *положения тела в пространстве* должно, в соответствии с представлениями наивного сознания, «подтолкнуть» мысль, продвинуть ее «вперед», прояснить ситуацию: «...Алеша серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось? *Он даже напрягал свой ум так: вроде он залетел — высоко-высоко — и оттуда глядит на землю... Но понятней не становилось: представлял своих коров на поскотине — маленькие, как букашки... А про людей, про их жизнь озарения не было. Не озаряло»*. Стремясь осмыслить жизнь в ее «целом», Алеша пытается взглянуть на нее «со стороны» (абстрагироваться от ее частных проявлений); это «со стороны» реализуется как воображаемый взгляд на все «сущее под солнцем» сверху, издали.

Еще любопытнее попытка, вытекающая непосредственно из телесной позы, занятой Алешей в замкнутом пространстве бани. Мы говорим о его попытке представить собственную смерть через образ мертвого тела: «Потом Алеша *полежал на полке* — просто так. И *вдруг* подумал: а что, вытянусь вот так когда-нибудь... Алеша даже и *руки сложил на груди* и полежал так малое время. *Напрягся* было, *чтобы увидеть себя, подобного, в гробу*. И уже что-то такое начало мерещиться — подушка вдавленная, новый пиджак...» Мысль о смерти возникает в сознании Бесконвойного как «эманация» занятой его телом позы. Она «вытекает» из положения вытянутого на полк*е* тела, из тесноты и сумеречности замкнутого пространства сельской бани, а более всего — из тесноты полк*а*: телесная поза в темном замкнутом пространстве рождает представление о вытянутом в гробовой тесноте и темноте мертвом теле, вызывает мысль о смерти. Алеша «углубляет» эту мысль через конкретизацию и детализацию образа мертвого тела посредством изменения телесной позы («Алеша даже и *руки сложил на груди*»).

Эксперимент, поставленный на собственных теле и душе, оканчивается неудачей («...душа воспротивилась дальше, Алеша встал и, испытывая некое брезгливое чувство, окатил себя водой. И для бодрости еще спел: Эх, догоню, догоню, догоню, / Хабибу до-го-ню! Ну ее к черту! Придет — придет, чего раньше времени тренироваться!») «Душа воспротивилась» эксперименту, который она не может довести до конца, не расставшись со

своим телом (живая душа — воплощенная душа); представление же мертвым «другого» ничего не может прояснить для того, кто хочет понять собственную смерть. Если мысль о смерти возникла как эффект позы, то и избавиться от нее можно тем же путем — изменением позы, телесным актом: Алеша прогоняет мысль о смерти горячей водой и пением!

Как видим, Алёша (Костя Валиков) задумывается о жизни в целом (как к ней, к этой жизни относиться? «жалеть ее или нет?») не потому, что он *хочет* или *должен* думать об этом (в его «философствовании» нет никакой преднамеренности, последовательности, планомерности), а *потому, что ему «так думается»* в том расположении, в котором он оказывается в бане. Его мысль — это эманация его расположения[34]. Алешино «философствование» наивно, непосредственно; это мысль, не оторвавшаяся от пуповины жизни. Не Алеша продуцирует мысль как субъект мышления, а расположение подталкивает его к определенным мыслям, «порождает» в нем эти мысли. Он *не задает вопросы*, а *задается* вопросами. И если большая часть философских «трудов» пишется не на вопросы, которые волнуют пишущего (экзистенциальные вопросы), а на вопросы, которые волнуют «философию», в концептуальном поле которой работает философ, то вопросы и размышления Алеши Бесконвойного – это всегда его вопросы, вопросы его тела и души. В деревенской, по-черному протопленной баньке вопрошает не «философия», не «трансцендентальный разум», а деревенский пастух и скотник Алеша Бесконвойный, точнее, вопросы перед Алешей ставит его одушевленное и сознающее тело.

Например, Алеша (отправляясь от акта чувственного восприятия предмета, как от первотолчка) сопоставляет смерть человека и смерть дерева, сгорающего в жарком пламени.

---

[34] Заметим при этом, что только эстетическое расположение в утверждающем человеческое бытие в мире модусе (в модусе Бытия) оставляет место для размышления. Чувственная данность Другого в модусах Небытия (ужас, страх, безобразно-отвратительное) и Ничто (тоска) не оставляет мыслям места; отвергающие расположения ставят под вопрос само понимание (способность понимания), чем способствуют, конечно, пробуждению мышления, но не в момент погруженности в ситуацию отвержения, а после выхода из нее.

Оказывается, человек и дерево умирают одинаково: оба перед концом вспыхивают («...он сделал открытие: человек помирая — в конце в самом, — так вдруг захочет жить, так обрадуется, так возрадуется какому-нибудь лекарству!.. Это знают. Но точно так и палка любая: догорая, так вдруг вспыхнет, так озарится вся, такую выкинет шапку огня, что диву даешься: откуда такая последняя сила?»). Мысли о смерти ведут Алешу к пониманию жизни (не в смерти дело, а в жизни), которое сводится к тому, «что этот праздник на земле — это вообще не праздник, не надо его и понимать, как праздник, не надо его и ждать, а надо спокойно все принимать. Хорошо на земле, правда, но и прыгать козлом — чего же?». Жизнь следует принять, как она есть, и ценить ту радость, которая в ней есть и которая дает ощущение, что «жить стоит». Чувство полноты жизни мимолетно, но именно оно ее согревает. *Не отвечая на вопрос о том, «зачем нам дана жизнь», эстетическое расположение утверждает (или, напротив, отвергает) осмысленность жизни* как конститутив человеческого бытия в мире.

*Непроизвольные воспоминания как обнаружение «самого важного».* Непроизвольные воспоминания Алеши раскрывают и то, какие вещи и события дают ему чувство радости и полноты жизни, дают силы «принять» жизнь. Кто же вспоминается Алеше? «Крепдешиновая Аля» — его первая любовь, память о которой он хранит в своем сердце в тайне от ближних, и его дети («Алеша любил детей, но никто бы так не подумал — что он любит детей: он не показывал. Иногда он подолгу внимательно смотрел на кого-нибудь, и у него в груди ныло от любви и восторга»). Мысли о детях и внуках дают ощущение осмысленности жизни; бегающие по ограде внуки — это для Алеши зримо данный, доступный каждому смысл. Поскольку отношение к детям и внукам сопровождается чувством осмысленности бытия, постольку дети и внуки — это зримо данный, живой, актуальный смысл[35].

---

[35] «...Как хотел Алеша, чтоб дети его выучились, уехали бы в большой город и возвысились там до почета и уважения. А уж летом приезжали бы сюда, в деревню, Алеша суетился бы возле них — возле их жен, мужей, детишек ихних... <...> Внучатки бы бегали по ограде... *Нет, жить, конечно, имеет смысл.* Другое дело, что мы не всегда умеем» (*Шукшин В. М.* Указ соч. С. 262).

Баня для Кости Валикова — такое место, где ему вспоминается все, что делает жизнь «ясной», «цельной», «полной», а стало быть — осмысленной («Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он — любит. Стал случаться покой в душе — стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любит все больше и больше»). Алешина любовь «к детям, к степи за селом, заре, летнему дню» связана с его любовью к бане. В чем же состоит эта связь? Баня ли развила в Алеше чуткость к тому, что делает жизнь осмысленной, или сама его любовь к бане есть не что иное, как неосознанное стремление к деятельной подготовке того «покоя в душе», что «стал случаться» с ним вне бани? Устанавливать здесь причинно-следственные связи невозможно, да и не нужно. Важно отметить внутреннюю связь тех эстетических расположений, в которых Бесконвойный оказывается «вне бани», с баней как эстетически направленной деятельностью, способствующей их возникновению: и в бане, и в любви к природе и детям Алёша испытывает чувство радости от переживания *полноты*. Есть чувство полноты — есть и любовь, и радость, и покой, и цельность, и ясность. Покой, радость, ясность — от полноты души, от ее «наполненности» Другим.

Чувством «полноты» характеризуются состояния, в которых человек переживает данность Другого как Бытия; Другое «наполняет» собой человека и освобождает его — на время — от повседневной озабоченности, от «неполноты», которую он заполняет делами и развлечениями. Полнота чувств (в противоположность полноте карманов, информации, бутылок) событийна и свидетельствует о присутствии того утверждающего бытиё человека начала (свидетельствует о присутствии Бытия-как-Блага), которое только и делает его осмысленным. Человек поступает, в основном, целесообразно, причем цели его действий осознаются им и делают эти действия осмысленными. Однако на уровне здравого смысла осмысленность человеческого бытия остается условной, частичной, неполной. Сущее не может быть восполнено до целого через отнесение к другому сущему. Отнесение жизни к чему-то абсолютному (Богу, Бытию, Единому...) в философской медитации делает жизнь осмысленной, то есть восполненной из совершенной полноты того, что являет собой последнюю Цель

для сущего — из Бытия. Но это восполнение, эта осмысленность жизни как единого и единственного бытия-события, если воспользоваться терминологией М. М. Бахтина, достигается в отвлеченном от живого переживания жизни теоретическом разуме. В опыте чувственной данности Другого в модусе Бытия человек не думает о последней цели, о спасении, о смысле, он его имеет, в сингулярности события он восполнен (до цельности) Бытием как условием возможности отнесения чего-то к чему-то и условием способности сознавать и мыслить. Чувство «полноты», «ясности», «цельности» свидетельствует о том, что в данный момент человек присутствует в мире таким образом, что забота о восполнении бытия на время отступила, что он исполнился в Бытии. Отсюда — радость. Человек обнаруживает в себе самом то, что обычно не дано, но без чего невозможно никакое осмысленное поведение, никакая разумная жизнь. Смысл в утверждающем расположении не задан, а дан. Отсюда и душевный покой.

**Радость жданная и нежданная.** Алеша различает два способа, которыми «радость» и «полнота» приходят к человеку:

1) радость нисходит на человека; она дается ему нечаянно, нежданно, вдруг («Между прочим, куда *радостнее бывает, когда радость эту не ждешь*, не готовишься к ней. <...> ...Бывает: плохо с утра, вот что-то противно, а выйдешь с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху... И так *вдруг* обогреет тебя нежданная радость, так хорошо сделается, что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься»);

2) радость приходит к человеку, ожидающему ее прихода как праздника (*«Суббота — это другое дело, субботу он как раз ждет всю неделю»*) и совершающему ряд действий, которые подготавливают «почву» для ее явления; эти действия и это ожидание как бы призывают Другое (Бытие) выйти на поверхность души, в светлое поле самочувствия и самосознания.

Чем, спрашивается, отличается радость, которая случается «вдруг», от «подготовленной» радости? Если радость приходит, то и в первом, и во втором случае она приходит сама. Не только в первом, но и во втором случае у нас нет возможности установить причинно-следственную связь между допускающими внешнее наблюдение действиями и чувством какой-то особенной полно-

ты, ясности и цельности, которое — всегда «вдруг» — нисходит на человека. Вместе с тем непроизвольно возникающее чувство полноты присутствия оказывается явно подготовленным теми действиями и тем настроем на радость, которые определяют для Алеши Бесконвойного субботний день. Дело, стало быть, не в том, как Другое обнаруживает себя (оно не открывает себя волевому нажиму, но всегда только открывается), а в том, в каких обстоятельствах происходит встреча с Другим: подготовлены ли эти обстоятельства человеком сознательно как «условие встречи» или же мы имеем дело со случаем, со случайным стечением обстоятельств, с редким совпадением внешних (мир вне человека) и внутренних (настрой самого человека) условий, которые признаются как предметные референты эстетического расположения, как его преэстетические условия лишь задним числом, то есть постольку, поскольку Другое *уже* ознаменовало своим присутствием ту или иную предметную среду. Только в первом случае мы сталкиваемся с искусством, с искусством создания условий, благоприятствующих приходу (условно или безусловно) особенного, Другого[36].

---

[36] Нелишне будет отметить, что эстетическое расположение далеко не всегда реализуется в таких формах и на таких предметах, которые допускают осуществление их воспроизведения, повторения ситуации. Однако в том случае, когда оно связано с действиями и обстоятельствами, которые находятся в нашей власти и допускают их произвольное повторение, тогда, воспроизведя предметную ситуацию и соответствующий порядок действий, мы можем надеяться на то, что нам удастся подготовить «приход» Другого. Конечно, повтор предметной ситуации (даже когда он возможен) и определенной последовательности действий еще не гарантирует, что повторится то эстетическое событие, ради актуализации которого, собственно, и восстанавливается предметная ситуация: тело и вещи мы еще можем привести в желаемое положение, но приход Другого, присутствие которого одно только и способно превратить предметную ситуацию в эстетический феномен, остается *только возможным, но не необходимым*, не неизбежным (то, что не есть «что-то», не может быть получено по ходу манипуляций с сущим). Не будет большой натяжкой предположить, что Алеша Бесконвойный не каждую субботу испытывает «покой и полноту» с той интенсивностью, которая сделала из него апологета, служителя и ревнителя «искусства топить баню». Кстати сказать, можно предположить, что Алеша достигает «полноты чувств» как раз благодаря тому, что его

Предвкушение радости — уже радость, оно — преэстетическая настройка на встречу с Другим; с ожиданием радости от бани каждое действие, приближающее чувство «крупности, цельности, ясности», получает эстетическое измерение и работает на возрастание радости до того уровня, на котором «всякое вредное напряжение» «отпускает» Алешу Бесконвойного, а «мелкие мысли» «покидают» его голову. В Алешином случае тихая радость, возникающая в душе каждое субботнее утро, может быть определена как непроизвольный настрой-на-радость, продолжающий многозвенную цепь банных суббот. Субботняя радость по утрам — это непроизвольно пробуждающееся воспоминание о той радости, которую когда-то подарила банная «первосуббота»: каждую субботу волшебная игла с серебряной нитью в золотом ушке простегивает очередную субботу и соединяет в момент «сейчас, в бане» многие недели, месяцы и годы его жизни. Эта игла прошивает ткань Алешиной жизни белой нитью субботнего праздника и стягивают ее растянутое во времени тело в надвременое единство радости и покоя, полноты и ясности... В ответ на недельное ожидание субботнего праздника незримая рука поднимает золотую иглу и радость, тихая радость скорой встречи сама собой разливается в Алешиной душе.

С другой стороны, движения, связанные с пережитой когда-то радостью, способны сами пробудить радость, поскольку они запускают «механизм» непроизвольного воспоминания, поднимающего на поверхность души то чувство, которое было когда-то пережито в бане и которое теперь может быть актуализировано с опорой на бессознательную память глаза, слуха, обоняния, осязания и т. п.

---

внимание сконцентрировано не на «эстетическом эффекте» (хотя этот эффект и есть то, ради чего Алеша отстаивает свое право на субботнюю баню), а на бане как системе действий: на топке, уборке помещения, на мытье и охаживании себя горячим веничком, когда конкретные действия — давно отлаженные и не требующие для своего выполнения особых усилий — концентрируют на себе внимание и оставляют в душе «пространство» для Другого (лучший способ заснуть – это не думать о том, что вам необходимо заснуть...). Фиксируя внимание на том, что вполне можно сделать, Алеша не пытается достичь того, чего достичь нажимом невозможно, и тем самым создает благоприятные условия для того, чтобы то, что «само», открыло себя в расположении.

В сущности, есть только одна радость, одна полнота и один-единственный связанный с ним покой, но к «одному» ведет много дорог. Алешина «баня» — одна из них. Каждая банная церемония возвращает Алеше когда-то обнаруженную им «радость» и «полноту». То, что полнота открылась ему «в бане», — случайность. Но случайность для него счастливая, ведь ситуация бани — ситуация воспроизводимая. Всё дальнейшее (разработка и укрепление форм того, что я назвал «банной церемонией»), скорее всего, было для Кости Валикова отчасти неосознанной, отчасти осознанной попыткой воспроизведения чувства «цельности и полноты» посредством повторения тех движений и той обстановки, в которой он впервые встретился с этим чувством.

Итак, в кругу тех возможностей, которые предоставила ему жизнь, Алеша Бесконвойный нащупывает – нащупывает вслепую, наугад – нечто особенно для него ценное: баню как действо. Баня — это такой феномен, который (при условии его эстетической доводки) позволяет ему выйти за рамки повседневности и оглянуться окрест себя: полюбоваться серым осенним небом и завораживающей пляской огня, вкусить бодрящего духа, исходящего от только что разрубленных березовых поленьев... Очевидно, что здесь мы имеем дело с эстетизацией жизни, перед нами — действо, в котором предметы утвари, характер и темп движений, их отработанный годами, освященный временем порядок и ритм, с одной стороны, и ожидание, преэстетический настрой на «радость», с другой, создают то экзистенциально-эстетическое поле, в котором они (покой и радость) случаются с Алешей.

В исполнении Алеши Бесконвойного баня стала подлинным (пусть и не признанным миром) искусством, стала формой, позволяющей ему не только находиться в положении пассивного переживания данности Другого (в момент, когда оно «вдруг» себя обнаруживает), но и активно способствовать чувственному обнаружению Другого посредством деятельности, направленной на подготовку «почвы» для встречи с ним.

**Дела житейские и эстетическое действо...** Если вдуматься, то за банным «казусом» Бесконвойного, столь мастерски описанным В. Шукшиным, можно разглядеть широко распространенный экзистенциально-эстетический феномен. Стоит только

внимательно посмотреть по сторонам, и мы обнаружим, что в нашей жизни существует немало явлений похожих на «банное действо», которые, однако, не институциализированы, не признаны культурой в качестве практик, имеющих высокую эстетическую ценность. Эти явления находятся в пограничной зоне, там, где возможен переход из области утилитарных, бытовых, профанных действий в область общественно признанных культурных практик (хотя в качестве индивидуальных практик они уже имеют — для тех, кто к ним прибегает — высокую ценность). Эти практики не привлекают к себе философского внимания только потому, что их эстетический смысл упакован в формы, которые сами по себе не вызывают ни особого удивления, ни восхищения, ни порицания[37]. Они слишком хорошо всем знакомы и тесно связаны с повседневностью, с утилитарными, профанными практиками. Едва ли есть на земле люди, которые явно или неявно, осознанно или бессознательно не искали бы чего-то, что хоть на время способно вывести их из-под власти повседневной «суетни и злости». Человек ищет «праздника», ищет «сильных ощущений», он вновь и вновь стремится к обретению душевной ясности и цельности. Но именно здесь, в горизонте этих поисков, и рождаются феномены, совокупность которых англичане определили как «хобби», а японцы как «фурю» («изящные досуги»).

Содержание понятия «фурю» включает в себя целый ряд всенародно любимых в Японии занятий: это и чайная церемония, и икебана, и стихосложение, и искусство бонсай, и каллиграфия, и умение любоваться красотой природы (цветение сакуры, сливы, снегопад, созерцание полной луны и т. п.). Важно отметить, что эти занятия — часть повседневной жизни японца точно так же, как и хобби в жизни англичана. В качестве всенародно любимого занятия та же чайная церемония — особенно

---

[37] В русской культурной традиции баня — нечто привычное и в бытовом плане — естественное. Односельчане видят в Алеше «чудика» не потому, что он парится в бане, а потому, что регулярность и продолжительность его банного дня выходит за привычные рамки, за границы «нормального» (нормальная баня — это помывка и прогрев, занимающие один-два часа). Дело, стало быть, не в бане, а в том, что Костя Валиков из нее сделал.

в последнее столетие — почти утратила свои специфически дзенские черты, свою религиозно-философскую основу (вкус чая — вкус дзена), секуляризовалась, но при этом сохранила духовное ядро; на первый план выдвинулся ее эстетический аспект. Эффект, достигаемый в ходе церемонии, мы вполне может описывать не только в категориях буддистской духовной практики, но и в эстетических категориях (впрочем, дзенская основа в самой эстетике чайного ритуала не исчезла, она растворилась в эстетике «ваби», определившей собой не только «путь чая», но и японское эстетическое сознание в целом). Вот как описывает смысл чайной церемонии в Японии XX века В. В. Овчинников: «Выражение „он умеет жить“ японцы понимают по-своему. В их представлении человек, умеющий жить, видит радости жизни там, где другие проходят мимо них. Чайная церемония учит находить прекрасное в обыденном. Это соединение искусства с буднями жизни. Если страсти, бушующие в человеческой душе, порождают определенные жесты, то, считает мастер чайной церемонии, есть и такие жесты, которые способны воздействовать на душу, успокаивать ее. Строго определенными движениями, их красотой и размеренностью чайная церемония создает покой души, приводит ее в то состояние, при котором она особенно чутко отзывается на вездесущую красоту природы»[38]. Очевидно, что в каком-то смысле и Алеша Бесконвойный «умеет жить» больше своих односельчан, считающих его достойным жалости «чудаком». Баня создает «покой в душе» и делает Алешу способным находить «прекрасное в обыденном», открывать в мире «вездесущую красоту».

Здесь же, в этой устремленности к Другому можно обнаружить истоки столь распространенной (и в прошлом — в дворянской и интеллигентской среде, и в настоящем) поэтизации таких увлечений, как охота и рыбная ловля[39]. И в наши дни люди ищут

[38] *Овчинников В. В.* Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. — М., 1983. С. 49.

[39] О рыбалке и охоте как пути достижения «безмятежности» с большим чувством (даже пафосом) писал известный русский рыболов и охотник Сергей Тимофеевич Аксаков: «На зеленом, цветущем берегу, над темной глубью реки или озера, в тени кустов, под шатром исполинского осокоря или кудрявой ольхи, тихо трепещущей своими листьями

и находят «себя» в рыбалке, туризме (обычном и экстремальном), в культивировании «грибной охоты»[40], в коллекционировании,

в светлом зеркале воды, на котором колеблются или неподвижно лежат наплавки ваши, — улягутся мирские страсти, утихнут мнимые бури, рассыплются самолюбивые мечты, разлетятся несбыточные надежды! Природа вступит в вечные права свои, вы услышите ее голос, заглушенный на время суетней, хлопотней, смехом, криком и всею пошлостью человеческой речи! Вместе с благовонным, свободным, освежительным воздухом вдохнете вы в себя безмятежность мысли, кротость чувства, снисхождение к другим и даже к самому себе. Неприметно, мало-помалу рассосется это недовольство собою, эта презрительная недоверчивость к собственным силам, твердости и чистоте помышлений...» (*Аксаков С. Т.* Избранное. — Куйбышев, 1981. С. 269—270).

[40] «Охота за грибами» как некое эстетизированное действо впервые раскрыла себя в дворянской среде, отпочковавшись от имеющей прагматическую направленность, хотя и не лишенной эстетических обертонов, традиции собора грибов русскими крестьянами. В самом начале автобиографического романа В. Набокова «Другие берега» мы находим интереснейшее описание «хорошего отношения к грибам» матери писателя: «Любимейшим ее летним удовольствием было хождение по грибы. В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть *само собою понятное для русского читателя отсутствие гастрономического значения в этом деле* (курсив мой. — *Л. С.*). Но, разговаривая с москвичами и другими русскими провинциалами, я заметил, что и они не совсем понимают некоторые тонкости, как, например, то, что сыроежки или там рыжики и вообще все низменные агарики с пластиночной бухтармой совершенно игнорировались знатоками, которые брали классически прочно и округло построенные виды из рода Boletus, боровики, подберезовики, подосиновики. В дождливую погоду, особенно в августе, множество этих чудных растеньиц вылезало в парковых дебрях, насыщая их тем сырым, сытным запахом — смесью моховины, прелых листьев и фиалкового перегноя, — от которого вздрагивают и раздуваются ноздри петербуржца. Но в иные дни приходилось подолгу всматриваться и шарить, покуда не сыщется семейка боровичков в тесных чепчиках, или мраморный «гусар», или болотная форма худосочного белесого березовика.

Под моросящим дождиком мать пускалась одна в долгий поход, запасаясь корзинкой — вечно запачканной лиловым снутри от чьих-то черничных сборов. Часа через три можно было увидеть с садовой площадки ее небольшую фигуру в плаще с капюшоном, приближавшуюся из тумана аллеи; бисерная морось на зеленовато-бурой шерсти плаща

в сочинении стихов, в выращивании экзотических растений... Большая часть данных феноменов многослойна, но нас эти «увлечения» интересуют постольку, поскольку в них легко опознать явления аналогичные (с эстетической точки зрения) банной церемонии Бесконвойного.

Эстетический момент тогда лишь становится основным, доминирующим в том или ином «увлечении», когда он подчиняет себе все остальные его аспекты и стороны. Последнее обстоятельство весьма важно для отделения собственно эстетических феноменов от неэстетических. Так, люди могут охотиться или ловить

---

образовывала вокруг нее подобие дымчатого ореола. Вот, выйдя из-под капающей и шуршащей сени парка, она замечает меня, и немедленно ее лицо принимает странное, огорченное выражение, которое, казалось бы, должно означать неудачу, но на самом деле лишь скрывает ревниво сдержанное упоение, грибное счастье. Дойдя до меня, она испускает вздох преувеличенной усталости, и рука и плечо вдруг обвисают, чуть ли не до земли опуская корзинку, дабы подчеркнуть ее тяжесть, ее сказочную полноту.

Около белой, склизкой от сырости садовой скамейки со спинкой она выкладывает свои грибы концентрическими кругами на круглый железный стол со сточной дырой посредине. Она считает и сортирует их. Старые, с рыхлым исподом, выбрасываются; молодым и крепким уделяется всяческая забота. *Через минуту их унесет слуга в неведомое и неинтересное ей место, но сейчас можно стоять и тихо любоваться ими»* (*Набоков В.* Другие берега; Защита Лужина. Романы, рассказы. — М.: «ДЭМ», 1990. С. 23—24). В этом описании «грибной охоты» доминируют два момента: спортивный и эстетический, причем последний явно преобладает.

В том широком «грибном движении», которое можно было наблюдать в среде городских жителей второй половины XX века две эти традиции (крестьянская и дворянская) слились воедино, выделив из своих рядов настоящих знатоков и литературных апологетов «грибной охоты» (см., например, книгу Вл. Солоухина «Третья охота»). В советское время в подходе к сбору грибов того или иного грибника элементы «дворянской» и «крестьянской» мотивации «грибной охоты» соединялись в разной пропорции: в одном случае мог доминировать прагматический, в другом — спортивный, а в третьем — эстетический мотив, но чаще бывало так, что всего все аспекты «грибного действа» пребывали в нерасчлененном синкретическом единстве и третья охота *лишь в редких случаях достигала высот чисто эстетического* или чисто спортивного *отношения к хождению за грибами*.

рыбу, чтобы прокормиться, заработать «на хлеб насущный», или, к примеру, они с помощью этих занятий могут пытаться поправить здоровье, завоевать уважение друзей и знакомых или «наладить контакт с начальством»; кроме того, охота и рыбалка часто бывают просто удобным поводом для того, чтобы выпить с друзьями «на лоне природы» и весело провести время вдали от семьи.

Здесь мы хотели бы провести разграничительную линию между всевозможными «развлечениями» (целенаправленно культивируемыми обществом потребления, а также теми формами развлечений, которые нацелены на открытие новых возможностей гедонистического извлечения удовольствий из собственной жизни) и теми «досугами», которые сопряжены с поисками Другого, со стремлением к эстетическому углублению, а не уплощению и взвинчиванию чувств через их грубое стимулирование посредством разнообразных механических стимуляторов, производимых шоу-бизнесом и индустрией развлечений. Развлечение — это, по сути, то, что на определенное время освобождает от забот и помогает человеку «выйти из себя», помогает ему раствориться в поверхностной, психофизиологической эмоции, забывшись в аффективном исступлении. Практикование же хобби или изящных досугов как метода экзистенциально-эстетического *углубления* посредством действий, *настраивающих на Другое, особенное в себе и в мире*, есть способ сопротивления обезличиванию жизни как в ее повседневно-озабоченном, так и в ее развлекающе-отвлекающем облачении.

Феномены, подобные охоте, рыбалке, сбору грибов, приобретают эстетический смысл с того момента, когда их мотивация смещается из области утилитарных задач в сферу эстетически ориентированного действия. Только в этом случае на первое место выходят «само действие» и предметная среда, в которой оно совершается, и тот эстетический эффект, то «повышенное самочувствие», то «другое видение мира», которое обретается человеком по ходу достижения вполне конкретного результата: собранная корзинка грибов, убитый заяц, пойманная рыба и т. д. Когда происходит эстетическая метаморфоза прикладных практик, их внутренний центр, их телос смещается: в этом случае ружье — это уже не оружие, с помощью которого можно добыть зверя, а средство (и повод) остаться наедине с природой и с самим собой; а сочинение стихов не предполагает (с необходимостью)

их обнародования и ожидания положительного отклика со стороны «публики», обнаруживая себя как форму жизни, в контуре которой удается хоть на время отойти от жизни в модусе «суетни и злости». Во всех этих случаях мы имеем дело с метаморфозой чего-то хорошо известного людям, чего-то, что имеет — исходно — вполне конкретный, житейский смысл. Эта метаморфоза происходит за счет открывающегося в пространстве этих занятий особенного. Привхождение Другого в порядок операций, нацеленных на достижение определенного внешнего (по отношению к эстетическому расположению) результата, имеет своим следствием инверсию смысла выполняемых действий: из средства достижения результата они становятся целью в качестве того «образа действий», следование которому дает возможность на уровне чувства прикоснуться к Иному, особенному, чья данность как раз и делает внешнюю форму деятельности (баня, охота, рыбалка, застолье...) и все связанные с ней вещи эстетически ценными, привлекательными, делает их *символическими вещами*. Обычные вещи, жесты, действия становятся вещами, жестами, действиями, которые уже самим видом своим настраивают на Другое, на встречу с ним, ибо предшествующий опыт связал их с переживанием Другого и тем самым превратил в символические (преэстетически нагруженные) вещи, действия и жесты.

**Банная церемония в контексте европейской эстетики: от произведения искусства к расположению как эстетическому событию.** В ходе предпринятого выше анализа была выявлена эстетическая природа банного действа, но отношение этого феномена к искусству и к эстетическим расположениям, в которых человек воспринимает и переживает Другое в «страдательном залоге» — едва намечено. В виду важности этого вопроса для эстетики, рассмотрим отношение банной церемонии к искусству и к эстетическим расположениям по ту сторону художественной деятельности.

***Ограниченность кругозора академической эстетики.*** Эстетический эффект (чувство данности чего-то особенного, Другого) банного действа Алеши Бесконвойного принадлежит той области эстетических расположений, которая до сих пор еще не попадала в круг феноменов, привлекавших к себе внимание философской эстетики. Классическая эстетика не знает, что сказать о феномене,

который не есть произведение одного из «изящных искусств» и в то же время не есть предмет природы, который можно было бы определить как прекрасный (безобразный) или возвышенный (низменный). Для академической эстетики, придерживающейся классической традиции, бани Алеши Бесконвойного как предмета эстетической рефлексии не существует, этот феномен не попадает в поле ее зрения, но для эстетики неклассической эпохи он представляет немалый интерес. Анализ этого феномена – хороший повод для того, чтобы переосмыслить существо эстетической ценности, ввести в сферу философского анализа новые регионы человеческого опыта и нанести их на эстетическую карту.

***Эстетическая деятельность как деятельность, нацеленная на событие встречи с Другим и не предполагающая производства артефакта***. С позиций эстетики как феноменологии эстетических расположений (с позиций эстетики Другого), баня Алеши Бесконвойного, во-первых, представляет собой эстетический феномен (поскольку мы здесь имеем дело с переживанием чувственной данности особенного, Другого), во-вторых, этот феномен должен быть отнесен *к области эстетической деятельности*, где эстетические расположения случаются *не «вдруг», а готовятся человеком.* Эстетическая деятельность — это деятельность, направленная на создание или воспроизведение формы, в пространстве (в контуре, в границах) которой человек воздействует на свои душу и тело таким образом, чтобы подготовиться к встрече с Другим. Художник-творец создает художественную форму, художник-исполнитель воспроизводит-воссоздает ее, но и для того, и для другого цель их деятельности — достижение предельной интенсивности чувства преимущественно в рамках того или иного утверждающего человеческое бытие в мире расположения. Но разве не к такой же цели стремится персонаж Шукшина?!

Действия Алеши Бесконвойного – это как раз такие действия, которые нацелены на достижение чувства особенного, Другого (чувства полноты, цельности, покоя). Следовательно, они относятся к той области эстетического опыта, в которой человек выступает не как сущее, пассивно воспринимающее данность Другого, а как активный деятель, подготавливающий его приход. Алеша, одновременно, *и творец эстетической* (но не художественной) *формы* (он сотворил ее из подручного материала: сельская баня,

банная утварь, привычный набор действий), *и тот, кто практикует баню как «банную церемонию», как путь достижения состояния (и чувства) «полноты и покоя».* Банная церемония Алеши Бесконвойного представляет собой промежуточное образование, расположенное – на карте эстетических расположений – между «нежданной радостью», которая «так вдруг обогреет тебя», «что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься», и художественным творчеством, созданием художественных произведений (словесных, живописных, пластических), существующих только для того, чтобы вошедший в их человек получил возможность для встречи с Другим, с особенным.

Случай Алеши Бесконвойного показывает, что среди эстетических расположений, в которые мы попадаем, есть расположения, локализованные в обстоятельствах (место, вещи, действия), которые допускают подготовку условий для их повторения, позволяют активно отнестись к эстетическому опыту. «Произведенные», подготовленные в ходе эстетической деятельности расположения – это *феномены, занимающие промежуточное положение: они локализованы между эстетическими расположениями в жизни вне искусства и расположениями, которые возникают в преэстетически заряженном пространстве художественного произведения классического типа.* (При этом стоит напомнить, что художественные произведения в их привычном понимании остаются – в рамках нашей типологии эстетической деятельности – важной составляющей культурного ландшафта.) Эту срединную область, область неартефактичного искусства, занимают (с точки зрения онтологической эстетики) феномены, подобные банному действу Алеши Бесконвойного. Между двумя этими полюсами находится множество явлений, которые представляют собой в разной степени осознанные и технически проработанные (и в разной мере признанные обществом) способы практикования эстетически углубленной (интенсивной) жизни (например, чайная церемония и пиршественный стол).

Банная церемония не локализована в выделенном из окружающих человека природных и подручных вещей артефакте (будь то картина, скульптура, книга, театральное представление). Она не выделена в отдельный предмет, ибо она — не вещь, не артефакт. Банная церемония — живое образование, живая, процессуально данная форма. Ее невозможно отождествить с теми

искусствами, чье существование имеет не только эстетическое, но и утилитарно-прагматическое назначение (архитектура, декоративно-прикладное и садово-парковое искусства). Названные художественные практики хотя и включены в непосредственность «реальной жизни», но артефактичны и заявляют о себе через вещи, обработанные художниками-прикладниками, садовниками, архитекторами, скомпоновавшими их таким образом, чтобы воздействовать (эстетически) на других людей. Здесь мы вновь сталкиваемся с «памятниками», «выставками», «музеями». В Алешином же случае ничего подобного случиться не может. Тут эстетическая деятельность предстает как эстетически действенная форма, отщепившаяся от утилитарного содержания повседневных практик. Особенное здесь — не в бане и банной утвари, а в том, как и с каким настроем Алеша топит баню и парится в ней. То, что получается на выходе, — не предмет, не «прекрасная видимость», а эстетическое расположение, возникающее в динамике банного ритуала и вне его процессуальности не существующее. Если баня Бесконвойного — особое искусство, то это искусство беспредметное.

Другое отличие «банной церемонии» от того, что принято считать произведением искусства в Новое время, заключается в том, что Алешина баня не может быть «предметом» художественно-эстетического восприятия, что она не предполагает зрителя (театральное «действо», например, предполагает разделение на исполнителей и зрителей, так что «представление» дано как предмет, развертывающийся в пространстве зрительного зала в качестве того, что созерцают). В банной церемонии Бесконвойного этого разделения нет. Алеша *не созерцает* банную церемонию, в бане он парится, но при этом совершает действия, которые приводят его в созерцательно-медитативное расположение духа.

***Банная церемония в контексте искусства XX века***. Если банное действо в исполнении Бесконвойного и можно сблизить с искусством, то не с классическими его формами, а, скорее, с авангардными. Здесь нам стоит упомянуть об экспериментах художников-авангардистов, в особенности — о концептуальном искусстве, о перформенсах, о реди-мейдах, о боди-арте, о хеппенингах и т. п. В их «художественной» практике в той или иной

мере происходит отказ от отождествления искусства с произведением как созданной художником и наделенной им эстетическим качеством вещью, покоящейся *перед* зрителем или воспроизводимой перед ним на сцене. Смещение акцента с произведения на сам акт творчества можно проиллюстрировать на примере создания современными художниками ледяной и песчаной скульптуры. В произведениях, сделанных из песка, льда и других недолговечных материалов, происходит умаление вещного результата искусства в пользу творческого акта, в пользу понимания искусства как события. Актуальное состояние творящего и воспринимающего творение, сопряженное с переживанием мимолетности созданного, выходит на первый план[41]. Авангардное искусство уходит от изобразительности (от мимезиса) к нефигуративности

[41] В живописи, о чем в свое время (еще в конце девятнадцатого века) с горечью писал Ж. Вибер, художники перестали уделять внимание прочности и долговечности своих творений. Очевидно, что пренебрежение долговечностью имеет своим основанием постепенную, но неотвратимую коррозию представления о том, что картина создается «на века»: «В настоящее время художники... вообще мало интересуются материалами своего искусства. Они предоставили целиком заботу приготовления холстов и красок людям, часто ничего общего не имеющим с живописью. <...> Современный художник... как дилетант, не зная материалов для живописи, отдается своим фантазиям во славу «святому искусству» и пишет беспечно, не думая о завтрашнем дне, озабоченный одной мыслью — не отстать от моды. <...> Достаточно прогулки по Лувру, чтобы убедиться, что сохранность картин находится в непосредственной зависимости от их возраста. <...> С приближением к нашему столетию живопись портится все больше и больше, и самые разрушенные картины — это датированные последними годами. Кто же виноват в этом? Только художники, равнодушие которых к сознательному выбору средств их искусства переходит всякие границы» (*Вибер Ж.* Живопись и ее средства. — М., 1991. С. 4). По мере смещения акцента с «вечности» (вечная красота, вечные ценности) как горизонта, из которого и в котором художник создает картину, на «сейчас», на «вот» как на место-время эстетического переживания живописец все больше ценит в средствах и материалах живописи возможность быстро, без промедления осуществить художественный замысел, углубить и утончить свое чувство и все меньше задумывается о том, как долго созданная им картина сохранит свой цвет, свой красочный слой и т. п. Как видим, здесь просматривается та же тенденция, что и в песчаной скульптуре, перформенсе, хэппенинге

и концептуальности. В акционном искусстве сдвиг нового искусства к процессуальности[42] оказывается в центре внимания и достигает очевидности, наглядности.

---

и иных формах актуального искусства. Смещение «центра тяжести» с результата на процесс, на творческое действие.

[42] Параллельно с эволюцией искусства от вещности к процессуальности и беспредметности появляются и новые философские интерпретации творчества, в том числе — творчества художественного. Так, например, Н. А. Бердяев (ограничимся этим примером) еще в 1914 году (в работе «Смысл творчества») резко противопоставил творческий акт и артефакт как его объективированный в культуре результат. По Бердяеву, более ценным в творческой деятельности является акт, поскольку он всегда богаче, чем результат. Именно в акте, а не в его результате человек выступает как свободное и творческое существо. Результат же, произведение, — заведомо есть нечто ограниченное, «неполноценное» по сравнению с творческим актом, в нем творческий порыв оплотневает в мертвой, самотождественной форме произведения. Произведение хотя и есть результат творчества как события, как акта, но как вещь оно положено вне творца и есть что-то данное, внешнее, навязчивое, «культурное». На тему приоритета акта над результатом Бердяев написал немало ярких страниц. Вот несколько его изречений на эту тему: «Творчество для меня не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность» (*Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. — М.: Искусство. — 1994. — Т. 1. — С. 236). «...Под творчеством я... понимаю не создание культурных продуктов, а потрясение и подъем всего человеческого существа» (*Бердяев Н. А.* Самопознание. — Париж, 1949. — С. 227—228).

Бердяев обесценивает то, что всегда рассматривалось как венец творческого деяния, как мерило творческого дара, чтобы возвысить особенное состояния творца, в котором тот реализует себя как свободное существо, как личность (*свобода* у Бердяева весьма близка по своему содержанию *Бытию* Хайдеггера; но то, что Бердяев называет *бытием*, Хайдеггер называет *сущим*, а то, что немецкий мыслитель называет Бытием, Бердяев именует Ничто). Свобода выводит человека за пределы бытия (сущего), поскольку она есть не то или иное бытие, а ничто. Творческий акт как манифестация свободного духа превращается из средства воплощения художественного замысла в цель творчества, актуальность мимолетного состояния подъема ценится выше относительно прочного результата. Уже незадолго до своей смерти Бердяев писал: «По-прежнему я думаю, что самое главное — достигнуть состояния подъема и экстаза, выводящего за пределы обыденности, экстаза мысли, экстаза чувства. Моя всегдашняя цель не гармония и порядок, а подъем и экстаз» (Там же. С. 347).

И все же отождествлять опыт Алеши Бесконвойного с опытом художников-авангардистов некорректно. Современное искусство, даже в самых авангардных его формах, все же *нацелено на внимание публики (даже когда привлечь его не удается),* оно предполагает реакцию со стороны «зрителя», со стороны того, кто вовлекается в художественный эксперимент (замыкание авангардистов в «своем кругу» — явление вынужденное)[43]. Постольку, поскольку авангардное искусство продолжает ориентироваться на восприятие и понимание со стороны

---

Обесценивание произведения как вещи культуры и сдвиг внимания к творческому акту возможны для Бердяева потому, что он уже не видит (в отличие от мыслителей прошлых эпох) в произведении искусства воплощения абсолютного; произведение — это окаменевший след, оставленный в культуре творческим актом, дух же — то, что всегда «ускользает», не задерживаясь в определенности формы.

За всем многообразием художественных исканий авангардистов можно обнаружить то общее всему постклассическому искусству стремление, которое Н. А. Бердяев в своей философии творчества предвосхитил в утверждении приоритета творческого акта (акта творчества как особого расположения творца) над «вещностью» артефакта как его окаменевшего «следа». И в самом деле, на протяжении всего XX века мы видим, как художественное произведение чем дальше, тем больше развоплощается, растворяется в процессуальности. Сначала то, что классическая эпоха определяла как «содержание» художественного произведения, перестает походить на видимое в окружающем мире. Через ряд промежуточных этапов отмирает и само произведение как вещь, сотворенная художником... На месте художественного произведения оказывается готовая вещь машинного или ремесленного производства (фотография, реди-мейды, начиная со знаменитого дюшановского «Фонтана», и т. п.). Таким образом, пафос развоплощенного творчества в философии Николая Бердяева, его стремление сместить фокус философского внимания (а вместе с тем и его ценностный центр) с результата на акт, с творения на творчество *из философской интуиции творчества давно уже стало повседневной практикой* художников-авангардистов.

[43] Следует в то же время отметить, что «эффект», на который рассчитывает художник-авангардист, задачи, которые он перед собой ставит, часто носят не только и не столько эстетический, сколько исследовательский характер (бесконечный эксперимент по обнаружению границ искусства, по обнажению художественного приема, художественного видения мира и человека, визуально-предметный комментарий к психологическим и философским концепциям бессознательного, выявление неосознаваемых людьми ценностей, стереотипов сознания и т. п.).

«другого», оно сохраняет связь с классическим представлением о произведении искусства.

Эстетическая деятельность Алеши Бесконвойного не отягощена поиском путей воздействия на публику, он не стремится «завоевать» чье-то внимание, он не обременен необходимостью искать новую, оригинальную форму для выражения своего эстетического опыта или своей «идеи», он не задыхается под бременем накопленных человечеством художественных форм, методов, стилей... Банное действо удовлетворяет его стремление к радости и празднику, а больше ему ничего не надо. Он свободен от необходимости «искать новые формы» в искусстве ему и старой, уже найденной им формы достаточно (он не занимается искусством, он топит баню — и только). Его задача не в том, чтобы создать нечто небывалое, не в том, чтобы завоевать признание у публики, у собратьев «по ремеслу», у критики или хотя бы у самого себя как у «другого», как у реципиента того, что создано им как творцом (я сделал то, что хотел сделать, и этого до меня еще никто не делал), а в том, чтобы не потерять субботнюю радость, в том, чтобы вновь проникнуть в ту задушевную область, в которой его охватывает чувство полноты и покоя.

***Чайная и банная церемония: единство, но не тождество.*** Ритуальный характер Алешиного мытья в бане, нацеленность банного ритуала на Другое, на достижение полноты и цельности *сближают банное действо с чайной церемонией, но не до конца. В ряде моментов ритуал Бесконвойного существенно от нее отличается.* Прежде всего, за чайной церемонией лежит определенное (религиозно-философское) понимание жизни: японская (а еще раньше — китайская) чайная церемония — это манифестация дзенского миропонимания, одна из дзенских практик («путь чая» — «путь дзена»[44], как и «вкус чая» — «вкус

[44] В «Дзэнтяроку» («Записки о дзенском чае») эта мысль выражена следующим образом: «Приготовление чая — [это] полностью Закон дзена, средство постижения собственной природы (естества). <...> Чайное действие... похоже на уловочное знание. Заниматься приготовлением чая — способ постижения [сути бытия], высвечивание исконной доли, и [это] не отличается от методов обращения, [используемых] буддами» (*Записки* о дзенском чае // Логос. Вып. 1. 1991. С. 152).

дзена»)[45]. В Японии сформировалось несколько школ чайного искусства, чьи основатели — знаменитые мастера чайной церемонии — оставили после себя ряд трактатов, где они давали свое истолкование чайного действа и подробное описание того, как следует его проводить. Ничего похожего и близко нет в ситуации Алеши Бесконвойного. Баня — его частное дело. Оно не связано напрямую ни с религиозной, ни с философской, ни с фольклорной традицией и в соответствующих терминах не осмысливается. Правда, у Алеши мы находим осознанное стремление к осуществлению, так сказать, *правильного подхода* к банному делу. Алеша сопоставляет «что», «как» и «ради чего» своей бани

[45] Именно так понимает глубинный смысл чайной церемонии А. Игнатович, ссылаясь при этом на ее истолкование японскими исследователями: «По мнению Т. Такинава... чайная церемония как нечто целое сама по себе является видом искусства, не вписывающегося в традиционные европейские представления. Действительно, чайное действо направлено на создание у его участников определенного... психологического настроя... приближение их к состоянию, в котором находится буддист, переживающий просветление. Этой генеральной задаче подчинены планировка чайной комнаты и сада около чайного домика, элементы интерьера, чайная утварь и, с другой стороны, ритуал чаепития» (*Игнатович А. Н.* Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действа»). — М.: Рус. феноменологич. об-во, 1996. С. 6).

Ту же оценку чайного действа мы находим и у Е. С. Штейнера: «Подобно рэнга, искусство чая было особым видом коллективной эстетической деятельности. Проведение чайного действа подразумевало, что гости были знакомы с ритуалом и творчески участвовали в церемонии. От знания и выполнения правил „игры“ зависело ее осуществление. Собственно, роль хозяина сводилась к зачину в игре, к выбору тех или иных предметов (свиток, чайная чаша, цветок в вазе), которые служили возбудителями состояния отрешенности от объектов, времени и самих себя. Основной эффект, на достижение которого было направлено чайное действо, заключается в обретении итидза (букв. „единого сидения“, „сидения в единении“), т. е. сочувствия и сомыслия людей, что заставило бы каждого забыть о своем „я“.

Это с виду светское эстетизированное действо, находящееся на границе между искусством и игровым времяпрепровождением, имеет те же самые цели, что и собственно дзэнская практика» (*Штейнер Е. С.* Иккю Содзюн. Творческая личность в контексте средневековой культуры. — М.: Наука, 1987. С. 208).

(это и есть для него «настоящая баня») с баней других людей[46], он пытается понять, за что он любит баню и что она дает ему, но это, разумеется, только намек на «осмысление» банной церемонии, которая сложилась стихийно и практикуется частным образом, так сказать «келейно». У Бесконвойного и мысли нет о том, что хорошо было бы превратить свою «находку» в значимый для культурной традиции феномен. Гипотетически, однако, мы можем представить себе, что на Алёшином месте оказался человек, имеющий общественный вес, желание описать банное действо и возможность представить свой труд широкой публике. В этом случае Алеша имел бы шанс стать мастером банной церемонии, родоначальником нового направления эстетической деятельности, мог бы открыть школу русской бани, выпускать книги и журналы по теории и практике проведения «банной церемонии» с подробным описанием буквального и символического слоев в семантике того или иного предмета, используемого в церемонии, с анализом места и значения каждого движения, выполняемого в ходе банного ритуала и т. п. Но это — только возможность, которая в Алешином случае реализоваться не могла.

Итак, в банном ритуале Бесконвойного мы имеет дело с локальной эстетической (без явно прослушиваемых фольклорных или религиозных обертонов) практикой, весьма далекой как от сознательного продумывания смысла банного действа в целом, так и от сознательной эстетизации каждого элемента банной церемонии, от продумывания в эстетическо-символическом ключе интерьера бани, банной утвари и т. п. *Банное действо Алеши Бесконвойного — стихийно сложившийся ритуал, не претендую-*

---

[46] «Ни у кого еще баня не топилась. Потом будут, к вечеру, — на скорую руку, кое-как, пых-пых... Будут глотать горький чад и париться. Напарился не напарился — угорит, придет, хлястнется на кровать, еле живой — и думает, это баня. Хэх!..» (*Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 256).

«Эх, жизнь!.. Была в селе общая баня, и Алеша сходил туда разок — для ощущения. Смех и грех! Там как раз цыгане мылись. Они не мылись, а в основном пиво пили. Мужики ворчат на них, а они тоже ругаются: «Вы не понимаете, что такое баня!» Они — понимают! Хоть, впрочем, в такой-то бане, как общая-то, только пиво и пить сидеть. Не баня, а недоразумение какое-то. Хорошо еще не в субботу ходил; в субботу истопил свою и смыл к чертовой матери все воспоминания об общественной бане» (*Шукшин В. М.* Указ. соч. С. 263).

*щий на широкое общественное признание*, на включение в уже сложившуюся эстетическую традицию, в общепринятые формы эстетической практики. Этим-то случай Алеши Бесконвойного и интересен. Он показывает, что *за профессиональной деятельностью «художников» лежит область индивидуальных и коллективных эстетических практик, которые в рамках философской эстетики еще не осмыслены и терпеливо ожидают тематизации.*

***Искусство по ту и по сю сторону артистического мира.*** Таким образом, анализ банного ритуала Алеши Бесконвойного приводит нас к необходимости различения: 1) эстетических расположений, не предполагающих эстетической деятельности (эстетических расположений первого порядка), 2) эстетических расположений, в достижении которых человек прибегает к искусству и деятельности (эстетические расположения второго порядка), но в которых конечным результатом деятельности не становится какое-либо произведение, отделимое от деятеля и процесса деятельности. Исследование эстетической деятельности приводит к необходимости различать в деятельности, не предполагающей создание артефактов, две модификации: эстетическое паломничество и эстетическое действо. Последнее встречается в двух формах: а) явной, культурно признанной и поддерживаемой (например, чайная церемония), предполагающей формирование особых навыков и умений, необходимых для успешного проведения действа (ритуала, церемонии), б) латентной, скрытой, когда действо еще не выделилось из совокупности утилитарных форм деятельности по признаку своей эстетической действенности, хотя и имеет явные признаки ритуала, действа: это — случай Алеши, грибная охота, рыбалка, охота и т.д.

В последние сто лет в европейском мире наблюдается тенденция к размыванию границ, разделяющих профессиональную (искусство «деятелей искусств», создающих что-то для публики) и непрофессиональную эстетическую деятельность (эстетическим действом). Эстетикам следовало бы обратить внимание на те эстетические феномены, которые можно обнаружить вне собственно художественного творчества в его классическом понимании. Сегодня пришло время отказаться от еще доминирующего в академических кругах представления об эстетике как о *философии искусства*. На первый план выходит

анализ эстетических феноменов, которые не отделены «рамой» от нашей жизни, не выделены из нее в качестве предмета-для-всеобщего-обозрения, но представляют собой особого рода точки «интенсивности» в чувствах людей. Эти эстетические феномены достойны того, чтобы мы обратили на них внимание.

## 1.5. Художественно-эстетическая деятельность

***Произведение искусства как заранее подготовленное место для встреч с Другим: автор, читатель, произведение и Другое.*** Предлагаемый ниже анализ художественно-эстетической деятельности исходит из принципов, выработанных в рамках *феноменологии эстетических расположений*. Эти принципы применяются к описанию и истолкованию эстетических феноменов (расположений), которые не просто случаются, но *подготавливаются* человеком в процессе специфической (в данном случае — художественной) деятельности, включающей в себя создание (креацию) артефактов и их восприятие (рецепцию). Художественно-эстетическая деятельность нацелена на получение эстетического эффекта, хотя его достижение и не гарантируется ни активностью художника, ни активностью реципиента. Художественная деятельность (подобно эстетическому действу и эстетическому паломничеству) *создает условия* для встречи с Другим, а потому художественно-эстетическое расположение не может быть истолковано как «закономерный» («необходимый») «*результат*» деятельности.

*В философском анализе художественно-эстетического опыта* (как разделе эстетики Другого) мы имеем дело с эстетическими расположениями, возникновение которых *подготовлено* в результате **деятельности**, нацеленной **на создание артефактов**, чье содержание и строение направлено на то, чтобы помочь человеку перейти к онтологически продвинутому (по сравнению с текущей повседневностью) способу присутствия в мире. Следовательно, **художественное произведение** как чувственно данная и пространственно отделенная от человека предметность **может рассматриваться только как *преэстетическая* (а не *эстетическая*) предметность**. Эстетический «потенциал» художественного произведения (его преэстетическая значимость) не может быть произвольно актуализирован воспри-

нимающим его человеком; преэстетическая настроенность реципиента может способствовать реализации этих потенций, но она не гарантирует того, что встреча с Другим действительно произойдет. Другое открывается «вдруг», даже когда мы ждем этой встречи и готовим ее. Другое потому и Другое, что действует само от себя, и если его приход *можно готовить*, то *гарантировать* встречу с ним *невозможно*.

Философский анализ художественного произведения не может быть ограничен ни интерпретацией творения в горизонте имманентной ему формы, ни истолкованием творения в горизонте познавательного, содержательного аспекта, ни в присущей ему функции социокультурной коммуникации: исследование всех этих аспектов произведения (безусловно плодотворное в строго очерченных границах литературоведения, искусствоведения, социологии, психологии и других гуманитарных наук) не вскрывает и не затрагивает самого существенного в нем — его эстетической действенности. В полной мере осознавая значимость познавательной и коммуникативной функций художественного произведения, мы фокусируем свои усилия на его центральном (с точки зрения философской эстетики) пункте – на его эстетической действенности. Мы исходим из того, что цель художественной деятельности не в том, чтобы чему-то научить человека, о чем-то ему рассказать, к чему-то привлечь, от чего-то отвратить (все это делают — и более эффективно — религия, познание, политика, воспитание и образование, масс-медиа...), а в том, чтобы пробуждать *особенные*, отличные от фоновой эмоциональности чувства. При таком подходе перед философом стоит задача выявления и удержания эстетического ядра произведения, удержания того, без чего его нет как *художественного* произведения[47].

[47] Разработку вопроса о художественно-эстетическом начале в искусстве и о той парадоксальной ситуации, с которой сталкивается исследователь художественного произведения, читатель найдет в **Приложении 3**. В этом приложении дан *анализ ограничений*, накладываемых *на ученого-гуманитария* (литературоведа или искусствоведа) спецификой предмета его научных изысканий, и показано, в чем именно состоит *отличие философского* анализа художественного произведения от его научного (литературоведческого или искусствоведческого) анализа.

Говоря о произведении искусства как о *художественном* произведении, мы исходим из того, что *не всякое произведение является художественным*[48]. *Отсюда следует и нацеленность эстетики Другого на исследование художественно-эстетического аспекта произведений.*

*Художественное творение (будь то литературный текст, живописное полотно, статуя, партитура или садово-парковый ансамбль), исследуемое в рамках эстетики Другого, должно быть рассмотрено как преэстетическая предметность, которая в соответствии с телосом художественного творчества (и в соответствии с замыслом творца) создает условия, благоприятствующие встрече с Другим в том или ином его модусе, в той или иной форме его данности. Художественное произведение не производит Другое, но оно задает такого рода преэстетическую ситуацию, которая может быть ознаменована приходом Другого.*

Эстетическое расположение, в котором оказывается (если оказывается) человек в результате «прочтения» художественного творения, *будет тем же, что и в эстетической ситуации,*

[48] Рассмотрению вопроса о соотношении художественного произведения и произведения искусства посвящено **Приложение 4**. В исследовании специфики художественно-эстетических расположений важно отделять собственно художественные произведения от произведений, которые *могут* функционировать в качестве «художественных», но по своему замыслу и происхождению таковыми не являются. Мы не ставим перед собой задачи дать дефиницию искусства, которая позволила бы объединить в этом понятии то, чем занимается гончар и живописец, иконописец и художник-концептуалист, наша задача в другом: проанализировать, с какими эстетическими расположениями человек может иметь дело, если они (расположения) возникли в процессе его общения с артефактом, созданным ради того, чтобы «пробуждать эстетические чувства». Поэтому в поле нашего зрения попадают только произведения, которые имеют своей целью производство эстетического эффекта.

Когда на страницах этой книги говорится об искусстве, то имеется в виду *искусство создания* художественных произведений или же *сами эти произведения* (артефакты) как результат деятельности художника (а не ремесленника, ученого, социального реформатора). При этом мы исходим из того, что термин «искусство» много шире термина «художественное произведение», и если мы продолжаем им пользоваться, то делаем это из стилистических соображений.

*не связанной с восприятием произведения, и в то же время будет от него отличаться*, поскольку ситуация, в которой возникает это чувство, связана с некоторой *преэстетической конструкцией, выстроенной художником.*

Поясним сказанное на примере. Чувство прекрасного, непроизвольно возникающее в человеке, когда он созерцает полевые цветы, будет — онтолого-эстетически — тем же чувством прекрасного, что и чувство, возникшее при созерцании полевых цветов, изображенных на холсте. Разница двух эстетических ситуаций в том, что хотя и цветы на поляне, и цветы на картине преэстетически располагают к рождению чувства прекрасного (к прекрасному как эстетическому расположению), но в то время как цветы на поляне «просто существуют» и не предназначены к тому, чтобы рождать в созерцателе чувство прекрасного (полевые цветы прекрасны «по случаю», в пределах эстетической ситуации), то *живописное полотно* «Полевые цветы» *просто не существует как «живопись»*, как *художественное* (=эстетически действенное) произведение, *если во время встречи с ним не рождается эстетическое чувство*. Картина «Полевые цветы» написана не для того, чтобы быть просто изображением полевых цветов; красочное *изображение* полевых цветов существует, прежде всего, ради того эстетического переживания, которое — в соответствии с эстетическим замыслом художника — должен пробуждать этот образ у того, кто его созерцает.

Таким образом, область художественно-эстетического представляет собой *особый регион эстетического опыта*, чья «особливость» связана с деятельностью, направленной *на достижение эстетического эффекта посредством артефакта*, что отличает его как от непреднамеренных встреч с Другим (эстетические расположения первого порядка), так и от таких видов эстетической деятельности, как эстетическое действо и эстетическое паломничество.

Что отличает восприятие художественного произведения от восприятия памятника природы или истории как цели эстетического паломничества? Попробуем сформулировать это отличие. *Эстетическое паломничество не предполагает создания человеком артефактов как вещей, занимающих особое «место» в зазоре между исходным эстетическим опытом художника и его повторением в процессе эстетической деятельности*

*реципиента*. Эстетическая деятельность требует от художника большой технической изощренности, предполагает специальную подготовку, сформированность ремесленных навыков обращения с музыкальным инструментом, с кистями и красками, с собственным телом и голосом, etc. Ничего подобного от эстетического паломника не требуется. Восприятие артефакта предполагает наличие у потенциального зрителя, читателя, слушателя особых знаний и навыков, особой техники «прочтения» художественного произведения. Очевидно, что художник (как и потребитель продуктов его творчества) уходит от эстетических расположений первого порядка дальше, чем участник эстетического действа и тем более — эстетического паломничества. В рамках эстетического паломничества активность паломника минимальна, в то время как в художественном творчестве и художественном восприятии она максимальна для эстетической деятельности. Человек здесь не просто меняет свое положение в пространстве и располагается в непосредственной близости от преэстетически значимого предмета (ничуть не изменяя его[49]), но создает новый предмет, существование которого оправдывается его способностью быть преэстетическим стимулом для художественно-эстетического события, для деятельности, в процессе которой художественное произведение осуществляется как форма, работающая на эстетические события.

[49] Конечно, и то место, которое человек посещает ради того, чтобы оказаться в эстетическом расположении, также можно попытаться рассмотреть как произведение искусства (как творение Бога или как творение Природы), но такое расширение области «художественных артефактов» растворяет проблему «художественного» в объемлющем его «эстетическом» и лишает нас возможности удержать специфику художественно-эстетических феноменов. Мы придерживаемся в данном случае традиционного представления, в соответствии с которым *художественными произведениями можно считать только предметы, созданные человеком из того или иного материала и нацеленные на производство эстетического эффекта*, а все остальные предметы, зарекомендовавшие себя как эстетически действенные предметы и функционирующие в качестве «вещей, инициирующих эстетическое переживание», не могут быть отождествлены с произведениями художественно-эстетической деятельности.

За пределы художественно-эстетических феноменов следует вывести: 1) предметы «первой» и «второй природы» (культурная среда), которые оказываются эстетически нагруженными предметами, но при этом не созданы человеком ради производства эстетических эффектов, а также 2) предметы природы или культуры, выставленные в местах, отведенных для демонстрации художественных произведений, и тем самым институционально приравненные к ним (так называемые реди-мейды[50]).

Отделяя от области «эстетического» регион «художественно-эстетического» по критерию преднамеренности/непреднамеренности, подготовленности/неподготовленности эстетического события, мы должны акцентировать внимание на том, что, говоря о *художественно*-эстетическом опыте, мы говорим *не просто о цепочке преднамеренных действий*, нацеленных на достижение непосредственной (чувственной) данности чего-то особенного, а *о создании для этого некоторых особых (пре)эстетически заряженных тел* (художественных произведений, артефактов). Именно этот момент имеет принципиальное значение для различения художественно-эстетической деятельности от эстетического паломничества и эстетического действа.

В дальнейшем (см. гл. 2), в ходе анализа утверждающих и отвергающих *художественно*-эстетических расположений, будет показано, что последние отличаются от *эстетических* расположений не только по их происхождению, но и по тому онтолого-эстетическому качеству, которое приобретают эстетические расположения в ситуации, когда то или иное чувство кристаллизуется в теле созданного художником артефакта.

[50] Очевидно, что реди-мейды не могут рассматриваться в качестве художественных произведений ни тогда, когда выставленный на обозрение публики предмет обладает способностью производить эстетический эффект (если в музее выставлена, к примеру, живописная коряга, причудливой формы необработанный человеком камень и т. п.), ни тогда, когда он такой способностью не обладает и воздействует на привычные представления обыденного сознания, заставляя зрителя задуматься над тем, что, собственно, есть то, что он привык называть «произведением искусства» (а именно на такой эффект рассчитывает художник, выставляющий на обозрение публики писсуар, консервную банку, велосипедное колесо и т. п.).

***Кризис классического искусства и рождение новой эстетики.*** Отделение вещей от их возможных утилитарно-прикладных, познавательных или сакрально-богослужебных функций и их нацеливание на про-из-ведение «тонких чувств» есть *крайняя точка эмансипации эстетического опыта*, результат его постепенного превращения в особого рода категорию вещей, ценимых за их изящество, художественность, выразительность. Это обособление, собственно, и привело европейских теоретиков к осознанию «эстетического» как особой области человеческого опыта. Институционализация художественного творчества, формирование содружества «изящных искусств» также стало одним из побудительных мотивов конституирования эстетики как философской дисциплины, базирующейся прежде всего на анализе художественного творчества и его объективаций.

В XX веке ситуация изменилась. Новое (авангардное) искусство сломало традиционные представления об артефакте как прекрасной, целостной форме, порожденной творчеством художественного гения. Для авангарда артефакт стал, скорее, средством познания, наглядным выражением концептуального замысла, нежели предметом благоговейного созерцания, благодаря которому человек смел надеяться «испытать возвышающее его душу чувство» или «прикоснуться к прекрасному». Художник-авангардист не «подражал жизни», он ее исследовал, анализировал; свою публику он не завораживал, а провоцировал и шокировал. Больше того, он все дальше уходил от создания артефакта как художественной вещи (поп-арт и боди-арт, перформанс, хеппенинг). Разрушалась в искусстве авангарда и разделяющая художника (креатора) и реципиента дистанция. Искусство становилось реализацией концептуального замысла, предполагающего соучастие «зрителя» в проводимой «художником» акции.

Искусство авангарда, сознательно выступающее в качестве «антиискусства», свидетельствует о конце эпохи, породившей классическую эстетику и классическое понимание эстетического. Если на заре Нового времени эмансипация искусства от ремесла привела к конституированию эстетики как особой философской дисциплины, то в XX веке размывание границ «художественного творчества», глубочайший кризис классического искусства и соответствующей ему концеп-

туализации эстетического заставляет нас осмыслить предмет эстетического познания с новых, постклассических позиций. Замысел эстетики Другого как феноменологии эстетических расположений как раз и представляет собой движение в этом направлении.

## Краткие выводы и исследовательские перспективы

Итак, подведем итог анализу эстетического опыта в той его области, которая связана с эстетической деятельностью. Эстетическое как опыт чувственной данности особенного, Другого, если рассматривать его с точки зрения меры человеческого «участия» в подготовке эстетического события, может быть разнесено по двум группам:

1) эстетические расположения, в которые человек вовлекается неожиданно для него, так что обстановка, предшествовавшая событию, может рассматривать как эстетическая (по нашей терминологии — преэстетическая) только постфактум, апостериори; такие расположения мы определили как эстетические расположения первого порядка;

2) эстетические расположения, которым *предшествует* А) осознанное *стремление человека к сближению* с «местами» и «вещами», которые признаны преэстетически ценными на основе прошлого эстетического опыта или постулированы в качестве таковых той культурной традицией, к которой принадлежит паломник к эстетическим «святыням», или Б) *стремление к освоению комплекса действий*, которые имеют своим внутренним центром получение «эстетического эффекта» (эстетическое действо). Это, наконец, В) эстетические расположения, ***которым предшествует творческий акт художника***, создающего пре-эстетически «заряженную» предметность произведения, способного содействовать возникновению чувства Другого (эстетического чувства) на стороне реципиента (художественно-эстетическое расположение).

Чтобы отличить эстетические расположения, сознательно подготовленные художником (2В), от эстетических расположений, возникших в иной ситуации (1, 2А, 2Б), мы будем пользоваться термином ***«художественно-эстетическое расположение»***, который позволит нам специфицировать эстетические

расположения, имеющие в качестве своего внешнего референта художественные творения.

Эстетическое паломничество и эстетическое действо представляют собой феномены, которые можно определить как формы эстетической деятельности, занимающие свое особое место между неподготовленными человеком эстетическими расположениями и расположениями художественно-эстетическими[51].

[51] В культурных традициях ряда стран (и особенно ярко — в Японии) феномен эстетического паломничества тесно переплетается с феноменом художественно-эстетической деятельности, поскольку в процессе коллективного созерцания преэстетически значимого явления природы создается что-то вроде рамы или ризы, концентрирующей внимание паломников на созерцаемом явлении и обеспечивающей условия для его восприятия. Часто такого рода синкретичные формы эстетического паломничества переплетаются также и с феноменом эстетического действа, поскольку в процессе совместного созерцания преэстетически значимого явления люди включаются в совершение особого рода ритуала, работающего на эстетическое событие как цель эстетического паломничества. Всеволод Овчинников в своей книге о Японии так описывает любование «самой красивой в году луной» в Киото, «в день девятого полнолуния по старому календарю», в храме Дайгакудзи: «Мне посоветовали приехать туда до темноты, потому что уже в половине шестого из-за горы за озером поднимается неправдоподобно большая, круглая, выкованная из неровного золота луна. По озеру среди серебрящихся листьев кувшинок двигались две крытые лодки: одна с головой дракона, другая с головой феникса. На каждой из них светились бумажные фонарики, похожие формой на луну. Как и большинство посетителей, я тоже устремился прежде всего к лодке и, лишь сделав в ней круг по озеру, отправился на широкий помост перед храмом. Оттуда было лучше всего любоваться луной и ее отражением в озере. Лишь тут я понял, что лодки с драконом и фениксом для того и плавали по озерной глади, чтобы еще больше облагораживать эту картину, создавать у нее передний план» (*Овчинников В.* Указ. соч. С. 42—43). Во время прогулки по озеру в лодке выполнялся особый ритуал: девушка-лодочница угощает всех в ней сидящих чаем: «Каждая девушка должна была подойти к пассажиру, встать перед ним на колени, сделать глубокий поклон, почти касаясь лбом пола, а затем предложить ему пряник в виде луны и чашу с напитком, приготовленным по всем правилам чайной церемонии» (Там же. С. 43). В данном случае мы имеем дело с сочетанием эстетического паломничества к преэстетически значимому явлению природы (и оно занимает центральное

Хотя художественно-эстетический опыт не дает оснований полагать, что человек способен «овладеть» эстетическим и полностью подчинить его воле и разуму (данность Другого и здесь остается непроизвольной, следовательно, неинструментальной), но все же здесь мы имеем дело с той областью эстетического опыта, которая характеризуется максимальной активностью человека. Здесь он не просто осознанно стремится к опыту Другого в форме его чувственной данности, но предпринимает шаги по его осуществлению.

Во второй главе этой книги наши усилия будут сконцентрированы на анализе художественно-эстетической деятельности и на производимых в ходе этой деятельности артефактах и расположениях.

---

место в описанном Овчинниковым эпизоде) и активной деятельности человека по созданию обстановки, в которой явление природы (полная луна) могло бы полностью эстетически реализоваться. Такого рода народное празднество можно определить как промежуточное явление, располагающееся между эстетической деятельностью вне искусства (эстетическое паломничество плюс эстетическое действо) и эстетическим как областью специальной, художественной деятельности. Центром эстетической деятельности выступает здесь «полная луна», но она вставлена в прекрасную «раму», «облагораживающую картину», созданную специально для созерцания «самой красивой в году луны», а любование ей обставлено особой церемонией, создающей необходимую для созерцания атмосферу праздника и сосредоточенности, которая в свою очередь способствует созданию в душах людей настроения, благоприятствующего встрече с полной луной.

# Глава 2
# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ РАСПОЛОЖЕНИЙ

Теперь, когда концептуальный горизонт анализа художественно-эстетических расположений прояснен (см.: 1.1) и набросана – вчерне – карта эстетических расположений первого и второго порядков (1.1—1.5), можно перейти к проблематизации художественно-эстетической деятельности и рассмотреть, в чем состоит ее онтолого-эстетическое своеобразие.

Вопрос, который будет направлять наше исследование во второй главе, — это *вопрос о соотношении эстетического* (во всем многообразии его утверждающих и отвергающих расположений) *и художественного* опыта. Если искусство – особая область эстетического опыта, которая предполагает активную и сознательную подготовку преэстетических форм (художественных произведений), то какие именно эстетические расположения могут быть подготовлены творцом художественных форм?

Общий эстетический эффект от восприятия художественного творения в рамках античнo-средневекового и новоевропейского философского мышления всегда считался утверждающим человека в его существовании. Восприятие художественного произведения, полагали классики, должно сопровождаться чувством удовольствия. Эта «положительная», утверждающая бытие мира и человека установка классической мысли закрепилась в представлении о том, что художественный опыт необходимо рассматривать в горизонте понятий прекрасного или возвышенного.

В отличие от традиционной эстетики, *эстетика Другого* базируется на принципах, позволяющих не только включить «эстетику отвержения» (эстетику ужасного, страшного, тоскливого) в область эстетических феноменов, но и вывести эстетическое мышление за пределы категорий «прекрасного», «возвышенного» и «безобразного». Так как расширение горизонтов «эстетического» мы разрабатываем в данный момент на материале

художественного творчества, то ведущий вопрос второй главы обретает такую форму: *может ли* произведение искусства[1] предрасполагать реципиента не только к прекрасному и возвышенному, но и к таким феноменам, как «ветхое», «юное», «мимолетное», «ужасное», «страшное», «тоскливое» и т. п., не выходя при этом за пределы художественной деятельности? Иначе говоря, речь у нас пойдет о специфике *художественного* как особой формы *эстетического,* то есть мы попробуем прояснить онтические и онтологические основания художественно-эстетического опыта в его отличии от опыта эстетического. Рельефнее всего нетождественность эстетических и художественно-эстетических (художественных) феноменов обнаруживает себя на материале отвергающих расположений. С них мы и начнем наш анализ художественно-эстетического опыта.

[1] Напомним, что, употребляя термин «искусство», мы имеем в виду *художественное* творчество. Это важно зафиксировать, поскольку мы исходим из необходимости различать концепты «искусство» и «художество» (см. **Приложение 4**). Использование термина «искусство» в ходе обсуждении проблем художественного творчества объясняется соображениями стилистического характера и традицией употребления слова «искусство» в ряду понятий, чей вербальный образ включает в себя это слово (например: «произведение искусства», «искусство авангарда», «классическое искусство» и т. д.).

## 2.1. Щит Персея: отвергающие расположения и художественное произведение

...Парит он над островом и видит: на скале спят три ужасные горгоны. Раскинули они во сне свои медные руки, огнем горят на солнце их стальная чешуя и золотые крылья. Змеи на их головах чуть шевелятся во сне. Скорей отвернулся Персей от горгон. Боится увидеть их грозные лица — ведь один взгляд и в камень обратится он. Взял Персей щит Афины Паллады, как в зеркале отразились в нем горгоны. <...> Тут помог Персею быстрый Гермес. Он указал Персею Медузу и тихо шепнул ему на ухо:

— Скорей, Персей! Смелей спускайся вниз. Вон, крайняя к морю, Медуза. Отруби ей голову. Помни, не смотри на нее! Один взгляд, и ты погиб. Спеши, спеши, пока не проснулись горгоны![2]

Итак, попытаемся ответить на вопрос, *может ли художественное произведение быть нацелено* ***на встречу с Другим в его отвергающих модусах*** (в модусах Небытия и Ничто), может ли оно преэстетически работать на такие расположения, как безобразное, ужасное, страшное, тоскливое, уродливое, мерзкое, скучное и т. д.? Важно уточнить, что речь идет об эстетическом расположении как об эстетическом эффекте от встречи с произведением искусства, а не об изображении, озвучивании, описании ужасного, страшного, безобразного или тоскливого в истории искусства. То, что образы безобразного, страшного, ужасного можно найти в искусстве всех времен и народов — это факт, с которым едва ли кто-то будет спорить. Право художника на изображение безобразного и страшного никогда не подвергалось сомнению. Но — по твердому убеждению классической эстетики — безоб-

[2] *Кун Н. А.* Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях. — М.: Греко-латинский кабинет, 1992. С. 125.

разное (страшное, уродливое) может быть введено в произведение искусства лишь постольку, поскольку пугающее или отвратительное, становясь предметом художественного мимезиса, снимается, преодолевается 1) совершенством искусства, с которым художник изображает безобразное явление (совершенно исполненный — прекрасный — *образ* безобразного), и (или) 2) его включенностью в общий художественный замысел, в рамках которого безобразное, страшное, ужасное должно быть в конечном итоге преодолено в катарсическом переживании (как, например, в трагедии). Другими словами, с классической точки зрения и безобразное, и страшное, и ужасное могут быть ***предметом*** изображения, но при этом ***само изображение*** (произведение искусства, взятое со стороны его формы) ***должно быть прекрасным*** (или возвышенным), а общий эстетический эффект от созерцания произведения — положительным (утверждающим).

Однако эстетика Другого рассматривает в качестве предмета своего исследования не только чувственную данность Бытия, но и чувственную данность Небытия и Ничто «в жизни вне искусства». *Следует ли из этого, что феномены эстетики отвержения войдут в число тех художественно-эстетических феноменов, которые исследуются концептуальных рамках эстетики Другого?*

Положительный ответ на вопрос означал бы признание того, что чувственная данность Небытия или Ничто может быть художественно-эстетическим телосом произведения и что его творец стремится к тому, чтобы «заразить» своего зрителя (читателя, слушателя) чувствами страха, тоски, отвращения или ужаса. В такого рода отвращающих, страшащих, ужасающих, наводящих тоску художественных творениях страшным или безобразным должно было бы быть не только изображаемое (не только предмет изображения), но и — в отличие от того, что допускал Аристотель, а вслед за ним вся классическая эстетика, — само изображение. Только в этом случае все произведение в целом можно было бы охарактеризовать не в терминах прекрасного или возвышенного, но в терминах страшного, безобразного, отвратительного, уродливого и т. д. Здесь художественный гений творца, его мастерство состояли бы не в том, чтобы силой искусства *снять* безобразие безобразного и ужас ужасного, но, напротив, в том, чтобы эстетически *донести* его до зрителя, читателя или слушателя.

Спрашивается, существуют ли подобные произведения и *могут ли они существовать в принципе* с точки зрения онтолого-эстетических оснований художественного творчества и восприятия? Могут, но лишь постольку, поскольку производимый ими эффект будет *художественно-эстетическим*, а не просто *эстетическим*. Произведение, которое производило бы эффект *эстетики* отвержения, утратило бы качество художественного произведения и стало бы вещью окружающего мира, включенной в эстетическое расположение и вызывающей реакцию отшатывания. Созерцание таких предметов невозможно. Более того, такое произведение вряд ли можно было бы создать (довести до завершения) в силу того, что художник — это не только творец произведения, но и его первый реципиент. Ужас, страх, тоска — не те расположения, пребывая в которых, можно заниматься творческой, созидательной деятельностью.

С позиций онтологической эстетики художественное произведение не может быть нацелено (если только оно не вышло за свои пределы) на преэстетическую подготовку ***эстетических*** расположений, отвергающих человека как понимающее в мире сущее. Оно *не может* быть источником страха, ужаса, отвращения *в той форме*, в которой эти чувства *настигают человека в жизни вне искусства* (в эстетических расположениях первого порядка)[3].

---

[3] Михаил Чехов в своей книге «О технике актера» писал по этому поводу следующее: «Может возникнуть вопрос: как следует изображать на сцене безобразные положения и отталкивающие характеры? Не потеряют ли они своей выразительности, если режиссер и актеры в этом случае не откажутся от принципа красоты? И здесь мы снова должны различать *тему и средства выразительности*. Все безобразное, злое и уродливое имеет право на существование в искусстве *только как тема, но не как средство выразительности*. Отрицательное явление или характер, изображенные на сцене неэстетично, вызовут в зрителе чисто физическую реакцию нервов. Претворяющая и возвышающая сила искусства в этом случае останется парализованной. Наоборот, эстетически изображенное само по себе неэстетическое явление (тема) из частного случая (как в жизни) становится идеей (как в искусстве) и перестает вызывать чисто физическую реакцию зрителя» (*Чехов М. А.* Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. — М.: Искусство, 1986. С. 246). Мы видим, что Мих. Чехов (не только теоретик, но, что особенно важно для нас, практик сценического искусства) солидаризируется с Аристотелем, обусловливая возможность изображения

Искусство не может служить преэстетическим пространством для *эстетической* встречи с Другим в модусах Небытия и Ничто, отвергающих саму возможность понимающего присутствия. Художественное произведение **не может** *работать на создание преэстетических предпосылок для* ***эстетического*** *события, имеющего своим глубинным смыслом разрушение онтологической дистанции между человеком и сущим* (дистанции, заданной изначальной причастностью человека к Другому как Бытию), без которой находиться в мире способом его *понимания* невозможно.

Вместе с тем произведение искусства **может** быть источником страха, ужаса, отвращения, поскольку эти чувства переживаются человеком не эстетически, а *художественно*-эстетически. Условия возможности и границы преэстетической подготовки *художественно*-эстетических расположений (и условных, и безусловных) в горизонте эстетики отвержения как раз и будут предметом нашего внимания в этой части исследования.

### 2.1.1. Искусство и эстетика отвержения: одно чувство — два мира

Итак, мы исходим из того, что безобразное, страшное, мерзкое, тоскливое, ужасное и т. п. могут присутствовать в сфере искусства как предмет (тема) художественного выражения-изображения в тех случаях, когда чувства, вызываемые ими, очищаются *в рамках онтолого-эстетически утверждающего («возвышающего») переживания произведения как целого* или когда они даны в нем таким образом, что удовольствие от созерцания совершенного искусства, с которым изображен безобразный, уродливый, страшный и т. д. предмет, перекрывает исходящий от него преэстетически отрицательный импульс. Мы, далее, признаем, что художник может создавать произведения, эстетическим содержанием которых будут

---

безобразного, уродливого, злого в рамках художественного творчества только в том случае, если его восприятие будет «эстетизировано», то есть идеализировано посредством прекрасной художественной формы. И мы должны согласиться с суждением М. Чехова, что «неэстетическое явление» (а по нашей терминологии — явление, принадлежащее к отвергающим эстетическим расположениям) не может быть целью художественного творчества. Но вместе с тем мы не согласны, что преэстетически отвергающие предметы не могут работать в искусстве в качестве отвергающих, а не утверждающих предметов восприятия...

особым образом модифицированные в пространстве художественного произведения отвергающие расположения, но это будут *художественно*-эстетические, а не эстетические расположения.

Поскольку нас интересует возможность существования в сфере художественного опыта эстетически-отвергающих расположений, попробуем более детально исследовать такие расположения, делая акцент на их отличии от соответствующих им эстетических феноменов. Это разграничение позволит осмыслить те из форм художественной жизни, которые было бы невозможно понять, если бы мы рассматривали их с позиций классической эстетики.

Для анализа того способа, каким отвергающие расположения (прежде всего, безусловные расположения эстетики отвержения) входят в пространство художественного опыта, мы обратимся к театральному искусству, а ближайшим образом — к тем эстетически значимым моментам сценического действия (оставив пока в стороне вопрос о том, может ли страх или другое отвергающее расположение быть общим, итоговым художественно-эстетическим эффектом от просмотра спектакля), в которых актер должен так изобразить охвативший героя страх (или ужас), чтобы зрители поверили в то, что герой действительно испуган (или охвачен ужасом).

Спрашивается, должен ли актер только указать на испуг изображаемого им персонажа (сказать «о» его состоянии) или ему следует изобразить охваченного страхом героя таким образом, чтобы зритель также почувствовал страх? Должен ли режиссер-постановщик стремиться к тому, чтобы ситуация на сцене как ситуация, спровоцировавшая страх героя (героев пьесы), спровоцировала бы его и у зрителя? Где, ***в каком пространстве-времени*** страшится действующее лицо пьесы, актер, играющий страх, и, наконец, зритель, сопереживающий герою или же охваченный, подобно ему, этим чувством (если допустить, что зритель может быть охвачен страхом)?

Внешним референтом страха (ужаса, тоски) как расположения становится и театральное действо, и актер, играющий того, кто охвачен страхом[4]. Опираясь на актерскую технику и бессоз-

[4] Эстетическое — чувственная данность Другого, особенного. Расположенность Другого есть в то же время расположенность человека. Эстетическое расположение может быть автореферентным,

нательно следуя своим воспоминаниям о пережитых им когда-то страхах, актер выражает чувство страха всем своим телом, *но поскольку он его играет, он не должен быть целиком им захвачен* (охваченный страхом актер выпал бы из спектакля, он не смог бы продолжать игру и, возможно, повинуясь этому чувству, вынужден был бы бежать со сцены «куда глаза глядят»). Чтобы *сыграть* страх, надо иметь по отношению к нему *дистанцию*: только сохранение дистанции дает возможность актеру (тогда, когда это необходимо) вовремя уйти со сцены, произвольно перейти от изображения страха к изображению веселья и т. д. В то же время, чтобы сыграть страх, надо почувствовать его, надо «влезть в шкуру» охваченного страхом героя пьесы, чтобы придать складкам «шкуры» (то есть телу охваченного страхом персонажа пьесы) такое выражение, которое было бы воспринято зрителем как выражение именно страха, а не какого-то иного аффекта. Однако страх, узнаваемый в качестве страха и художественно-эстетически передающийся зрителям, *не должен переживаться актером и зрителем как настоящий страх* (как страшное вне искусства), он не должен охватывать публику, «словно пожар», не должен побуждать ее к паническому бегству из зрительного зала... Актер, который, играя страх, оказался бы во власти настоящего страха, вышел бы «из игры», перестал бы быть актером, а зритель, воспринявший разыгрываемый им страх всерьез,

---

то есть может располагаться в теле переживающего Другое человека, чтобы затем перекинуться на предметы окружающего его мира, однако чаще оно изначально связано с некоторой внешней для человека предметностью, с телесностью, которая, в рамках длящегося события эстетического расположения, воспринимается и переживается как прекрасная, возвышенная, ветхая, юная, безобразная, ужасная, страшная и т. д. Само собой разумеется, что эстетические чувства, поскольку они посещают человека в процессе восприятия произведения искусства, всегда будут иметь внешний референт, за которым скрывается встреча с Другим в том или ином его модусе. Художественное произведение и его специфическая «вещность», «телесность» выступают в качестве преэстетического условия-стимула к встрече с особенным, Другим в форме его чувственной данности. В театре внешним референтом художественно-эстетического переживания будет все театральное действо: сцена, декорации, световое и звуковое сопровождение спектакля, зрительный зал и разыгрываемая на сцене пьеса.

перестал бы быть зрителем[5]. Очевидно, что зритель, эмоционально откликаясь на сценический образ чего-то «страшного», не должен испытывать настоящего страха и не должен бояться за актера.

Итак, *страх как предмет актерской игры не следует отождествлять со страхом как расположением, в котором время от времени оказывается человек в жизни вне искусства*. Отличие первого феномена от второго в том и состоит, что в первом случае перед нами *художественно*-эстетически страшное, а во втором — страшное как *эстетическое* расположение.

В чем же следует видеть отличие эстетически страшного от страшного художественно-эстетически? В том, что человек, испытывающий страх в процессе художественно-эстетического восприятия (будь это страх-за-себя или страх-за-другого), *знает*,

---

[5] Актеры отличают *сценическое чувство* от неочищенного, «эгоистического» чувства, принадлежащего не герою пьесы, а Ивану Ивановичу Иванову, артисту N-ского театра. Михаил Чехов, один из самых глубоких теоретиков актерского мастерства, писал: «...С процессом использования личных, реально пережитых чувств связаны две опасности. Одна из них заключается в том, что можно „завязнуть“ в чувствах, вызванных из прошлого и вновь переживаемых нами. <...> Это обеднит наши сценические чувства, сделает их слишком личными, эгоистическими, то есть такими, какими они и были в соответствующий момент в прошлом. Такие чувства не пригодны для сцены, они слишком субъективны, личностны, и *наблюдать их очень неприятно. Зрителя они отталкивают — он всегда чувствует, что эти чувства чересчур уж личностны, и не хочет видеть, как вы действительно страдаете, действительно плачете, действительно радуетесь* (здесь и ниже курсив мой — *Л. С.*). Сценическая жизнь имеет свои законы. Переживаемые на сцене чувства *не вполне реальны*, они пронизаны неким *художественным ароматом*, что совершенно не свойственно тем чувствам, которые мы испытываем в жизни... <...>

Другая опасность имеет не сценический, а чисто человеческий характер. Сама природа требует, чтобы мы забывали личные переживания, давали им погрузиться в наше подсознание. Если же мы не в состоянии забыть наши переживания или если мы постоянно извлекаем их из памяти и „подогреваем“ их, *это может привести к опасным последствиям. Мы можем утратить душевное равновесие...* <...> Это имеет отношение скорее уж к области психиатрии...» (*Чехов М. А.* Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. С. 380).

что ситуация, в которой родился страх, — это ситуация, относящаяся не к «первой», а ко «второй» реальности, или, если вспомнить терминологию Дж. Толкина, не к *Первичному, а к Вторичному миру*, к реальности, созданной воображением художника и воплощенной в художественном произведении[6].

Итак, на поставленный в этом подразделе вопрос ответ получен. Теперь наша задача будет состоять в том, чтобы разъяснить его смысл в концептуальных рамках эстетики Другого.

### 2.1.2. Эстетическое и художественное в художественно-эстетическом расположении и ситуация двоемирия

Выше было установлено, что предметом выражения[7] в искусстве может быть любой, в том числе и эстетически отвергающий феномен (страх, ужас, безобразное, скука, тоска, etc.), который в произведении искусства не просто должен опознаваться как таковой (в качестве страшного, ужасного, безобразного, тоскливого), *но и вызывать* — если замыслу художника суждено осуществиться — *соответствующее чувство*; в то же время было установлено, что чувство, пробужденное в душе реципиента происходящими в пространстве «второй реальности» событиями, изображенными в ней предметами, нельзя отнести *ни к области безусловных, ни к области условных* ***эстетических*** *расположений* даже в том случае, когда в пределах художественного (Вторичного) мира мы имеем дело с безусловными отвергающими расположениями. Расположение, имеющее своим внешним референтом художественное произведение, может

---

[6] См.: *Толкин Дж. Р. Р.* О волшебных историях // Толкин Дж. Р. Р. Древо и лист. — М., 1991. С. 62—74.

[7] Следует подчеркнуть, что художественное произведение обязательно несет с собой (преэстетически) какое-то расположение, но замысел произведения не обязательно предполагает фигуративность выражения замысла произведения. Когда же художник прибегает к изображению вещей и ситуаций, то образы, которые он создает, могут быть сколь угодно сильно деформированными, искаженными, отвлеченными от «реальных вещей» повседневного мира. С эстетической точки зрения важно, чтобы сотворенное художником (не важно, «напоминает» оно нам что-то или нет) было эстетически действенным, чтобы оно производило художественно-эстетический эффект.

быть безусловным, но при этом по причине (и в меру) своей онтической отделенности от жизненного мира реципиента оно останется — в качестве художественно-эстетического расположения — условным.

Художественное (художественно-эстетическое) расположение — это ***расположение, нейтрализованное условностью художественного мира***, это такого рода чувственная данность Другого, в которой оно, сохраняя всю свою относительную или абсолютную другость, *утрачивает возможность онтически воздействовать на творца художественного произведения и его реципиента так, как оно воздействует на него в эстетическом расположении первого порядка*[8]. Человек как психофизическое существо определенным образом реагирует на то, что он видит, слышит, воображает, когда он воспринимает художественное произведение (у него изменяется частота пульса, глубина дыхания и т. д.), но эта физиологическая реакция на страшное или ужасное не переходит в реакцию отшатывания в силу того, что реципиент ни на минуту *не забывает*, что все воспринимаемое им происходит за рамками Первичного мира в мире художественном, в мире (пространстве) воспринимаемого им произведения.

Поясним сказанное. Переживание страха, ужаса или тоски в сфере художественно-эстетического опыта похоже на контролируемое сновидение. В неконтролируемом сознанием сновидении мы можем испытывать ужас, но до того как мы проснулись, мы не знаем, что испытываемое нами чувство мы переживаем во сне, а не наяву. Мы будем охвачены ужасом до тех пор, пока не проснемся и не осознаем, что то, что мы только что испытали, был «кошмарный сон». В гипотетическом контролируемом

---

[8] Совершенно очевидно, что возможность появления собаки Баскервилей перед сэром Генри должно по-разному воздействовать на сэра Генри и на читателя повести Конан Дойля. Читатель включен в происходящее в окрестностях Баскервиль-холла иначе, чем персонаж повести: собака Баскервилей для него — только «виртуальная собака», в то время как для сэра Генри (в том вымышленном мире, в котором он находится) она реальна. Отождествляя себя с ситуацией, описываемой повествователем, читатель содрогается от жуткого воя загадочного существа, но его сознание все время удерживает дистанцию между ним как читателем повести и всем тем, что он встречает в художественном мире произведения.

сновидении (то есть в сновидении, о котором сновидец знает, что оно — сновидение) сновидец должен был бы одновременно и испытывать ужас, и в то же время сознавать, что переживаемое им чувство он испытывает не в мире, где он родился и где умрет, а в сновидческом мире и потому этот сновидческий ужас имеет для него как для существа Первичного мира не безусловное, а лишь условное значение.

Когда мы имеем дело с художественным произведением, нацеленным на индукцию чувства ужаса, то этот ужас, если он охватывает реципиента, подобен тому ужасу, который мы могли бы пережить в контролируемом сновидении (и в том, и в другом случае ужасающее ужасает нас из глубины Вторичного мира, будь то мир сновидческий или художественный), когда мы сознаем, что все, что с нами происходит, происходит во сне. В процессе восприятия художественного произведения мы также сознаем (как и в контролируемом сновидении), что чувство ужаса относится ко Вторичному миру (к художественному миру), а потому ужас в ситуации «чтения» художественного произведения не может захватить нас так, как он захватывает в неконтролируемом сновидении (или как он захватывает в жизни по ту сторону условного, выделенного из повседневности художественного пространства-времени).

В ситуации «чтения» (восприятия художественного произведения) мы дистанцированы от ужасающего, в которое мы погружаемся в воображении, поскольку не смешиваем то, что происходит во Вторичном мире, с тем, что происходит в мире Первичном, в мире, которому принадлежим мы сами. Сновидческий страх довлеет над нами постольку, поскольку он не контролируется нами, поскольку отсутствует дистанция, которая позволяет различать то, что происходит во сне, от того, что происходит наяву. Чувство ужаса как событие внутри акта «чтения» не довлеет над нами, так как мы хорошо сознаем, что ужасное замкнуто в художественном мире, что ужасное — «там», за обложкой книги, на киноэкране, в акустическом пространстве симфонии, а не «здесь», хотя странным образом это «там» расположено «здесь», включено в континуум художественно-эстетической деятельности и в то расположение, которое рождается на острие этой деятельности. Ужас, пробуждаемый художественным произведением, оказывается

*особым, художественно-эстетическим ужасом*. Такой ужас отличен как от ужаса, знакомого некоторым из нас по жизни в Первичном мире, так и от ужаса, охватывающего нас во сне. Встреча с Небытием (или Ничто) в восприятии явлений художественного мира отличается от тех встреч, которые случаются в жизни вне искусства, и отличие это состоит в том, что в искусстве мы имеем дело с *онтически «связанным», а не «свободным» Небытием*: отвергающая человеческое присутствие, разрушительная сила Небытия здесь нейтрализована, поскольку локализована в виртуальном пространстве произведения, которое его создатель превращает в своего рода «вольер» для Небытия.

Как видим, необходимо разграничивать отвергающее эстетическое расположение *в жизни вне искусства* и отвергающее расположение, внешний референт которого погружен в художественный мир (в художественное пространство-время, *во Вторую*, параллельную Первой *реальность*). *Художественно*-эстетическое расположение (в отличие от *эстетического* расположения) — это событие, локализованное (занимающее место, пространственно расположенное) одновременно и в Первой, и во Второй реальности, в пространстве повседневности и в художественном пространстве произведения.

Художественно-эстетическое чувство — это эстетическое событие, которое случается с человеком как существом, экзистирующим в Первичном мире и не покидающим его даже тогда, когда его внимание захвачено артефактом, принадлежащим одновременно и к Первичному, и ко Вторичному миру. Тот, *кто* расположен, — один и тот же и тогда, когда он целиком находится в Первичном мире, и тогда, когда он находится сразу в двух мирах — в Первичном (человек, сидящий в кресле и читающий книгу) и во Вторичном мире (человек, который в своем воображении «видит» сошедшего с постамента Медного всадника, преследующего Евгения призрачной петербургской ночью).

Расположение, в котором оказывается, к примеру, читатель литературного произведения, даже тогда, когда Другое открылось ему как абсолютно Другое (что позволяет квалифицировать его как расположение, принадлежащее — онтологически — к эстетике безусловно Другого), в качестве художественно-

эстетического расположения будет **иметь относительный, условный характер**, так как по отношению к Первичному миру, в котором находится читатель, предметность, из которой на него «смотрит» Другое, — это предметность, обусловленная творческим воображением писателя и читателя, предметность, которая существует в воображении читателя, когда он, читая книгу, воспринимает то, что происходит где-то там, в сотворенном писателем (драматургом, кинорежиссером, живописцем, etc...) мире. Другое здесь дано, открыто чувству, но так как оно располагается в художественном пространстве артефакта, то онтически человек расположен здесь иначе, чем в том же расположении, но без ситуации «двоемирия» (в ситуации, где человек на самом деле вовлечен в «страшную», «ужасную», «безобразную», «жуткую» ситуацию).

Но если «место встречи» с Другим переносится из Первичного мира в художественный мир, то, быть может, встреченное нами в художественном мире Другое уже не будет тем Другим, которое мы можем эстетически открыть для себя в Первичном мире? На этот вопрос приходится ответить категорическим «нет». Ни в коей мере. Другое есть Другое. От того, что «место встречи» с Другим переносится в вымышленный художником мир (а забыть о Вторичности этого мира мешает — не позволяя нам погрузиться в него так, как мы погружаемся в сновидческие миры — его материальность, его присутствие в Первичном мире в виде книги, картины, театральной сцены и т. д.), Другое не перестает быть Другим, хотя эстетическое расположение и трансформируется здесь в художественно-эстетическое расположение, где внешний референт эстетического переживания выведен артефактом за пределы Первичного мира (в пространство воображаемого мира художественного произведения).

Локализовавшись в идеальной, воображаемой реальности Вторичного мира, Другое открывается нам художественно-эстетически и онтологически и онтологически же нас задевает. При этом его данность воспринимается как по-ту-сторонняя: видя нечто безобразное или страшное, *мы не отшатываемся от него* (хотя нас и охватывает отвращение или страх), поскольку оно дано в мире, который онтически отделен от Первичного мира (мира рождений и смертей). Первичный мир

и художественный мир оказываются онтологически соединены (Другое «здесь», в моем чувстве), а онтически разъединены и «неравновесны» (происходящее в Первичном мире происходит со мной на самом деле, а происходящее во Вторичном мире онтически не касается меня как жителя Первичного мира, оно в нем только «как бы» происходит), что дает основания говорить о *художественно*-эстетических расположениях как об особом регионе эстетического опыта, отличном не только от эстетических расположений первого порядка, но и от эстетических расположений, возникающих на острие эстетической деятельности (эстетическое паломничество и эстетическое действо).

В художественно-эстетическом расположении, в онтически удаленной от реципиента ситуации *включенности в художественное пространство* человек оказывается *выключен* (онтически) из ситуации при полной — в онтологическом плане — в нее включенности. Если художественное произведение и способно вызывать чувство страха, то это потому, что оно стало местом, в котором актуализировалось Другое в модусе Небытия. Если страх не ведет за собой той реакции, которую вызывает у человека страшное в жизни вне искусства, то это потому, что внешний референт этого чувства «нереален», удален за скобки «жизненного мира» в вымышленный, художественный мир.

Отсюда понятно, что хотя художественно-эстетический опыт данности Другого есть опыт экзистенциально значимый, но он *не может заменить собой эстетического опыта*. Художественно-эстетический опыт не может быть столь же онтически действенным, как тот опыт, в котором внешний референт расположения целиком принадлежит Первичному миру. *Эстетическая* встреча с Другим как Небытием (например, в опыте ужасного или страшного) сопровождается онтически-полновесной реакцией человека, вовлеченного в эстетическую ситуацию. Художественно-эстетический опыт встреч с Другим как Небытием (или как Ничто) — это иной опыт, опыт, отличный от эстетического опыта тоски, ужаса, страха или отвращения, позволяющий человеку пережить его данность «не теряя присутствия духа». Платой за эту возможность является то, что такой опыт не достигает той экзистентной полновесности переживания Небытия, которым характеризуется эстетический

опыт, когда в нем ставится на карту способность человека присутствовать в мире[9].

Было бы ошибкой отрицать значимость художественного опыта на том основании, что он не может заменить собой эстетический опыт. Индивидуальный эстетический опыт человека ограничен, так что искусство позволяет раздвинуть его границы с опорой на образы и положения, которые для того и создается художником, чтобы настроить реципиента на художественно-эстетическую встречу с Другим. Благодаря возможности иметь не только эстетический, но также и художественно-эстетический опыт, человек значительно расширяет свою эстетическую «опытность», что позволяет ему лучше понимать других и самого себя. Кроме того, художественно-эстетические расположения (и утверждающие, и отвергающие) напоминают ему о Другом и обращают его внимание на то, что выходит за рамки повседневности, что позволяет ему «прикоснуться» к онтологическому горизонту собственного существования.

Если говорить об отвергающем художественно-эстетическом опыте, то он позволяет человеку не только пережить данность Другого в акте созерцания черного пламени Небытия, бушующего в воображаемом пространстве художественного мира, но и **задуматься над хрупкостью собственного существования в мире,** который расцвел над бездонной пропастью. Чтобы увидеть звезды среди бела дня, необходимо спуститься в темную глубину колодца; чтобы «увидеть», пережить, почувствовать Другое как Небытие днем, оставаясь в освещенном разумом мире, человек создает художественные произведения. Нельзя, повстречавшись с Небытием, не попасть под его воздействие, но можно встретиться

[9] О различиях в воздействии на человека переживаний сопряженных с «живым образом» (то есть с реальной вещью Первичного мира) и с образом, принадлежащим ко Вторичному миру, к художественной реальности хорошо писал Б. П. Вышеславский: «Искусство недовоплощает, оно не творит живого лица, мечта о Галатее остается мечтой. Но живое лицо обладает бесконечно большей силой своим живым образом воспламенять фантазию, проникать в „сердца и утробы", преображать сознание и подсознание. Любовь преображает человека, и любовь есть состояние преображенного человека... Подлинный Эрос вызывается только реальным существом, реальным лицом» (*Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного эроса. — М.: Республика, 1994. С. 70).

с ним и остаться свободным от сил тьмы, если смотреть не прямо на него, а на его отражение в «зеркале искусства».

Воздействие на человека безусловно отвергающих эстетических расположений побуждает вспомнить миф о Персее и Медузе горгоне. Как известно, Медуза горгона обращала «в камень» любого, кто осмеливался бросить на нее неосторожный взгляд. Но взглянуть на «горгону» и победить ее все-таки возможно, если последовать примеру Персея, внявшего совету хитроумного Гефеста и смотревшего на отражение чудища в зеркале медного щита. Только это позволило Персею отрубить голову горгоне. Искусство — и есть то волшебное зеркало, тот щит, который позволяет видеть ужасное, страшное, безобразное, испытать чувства ужаса, страха, отвращения, тоски и при этом «не окаменеть» (не сойти с ума, не умереть для мира)[10].

Игра с помещенным во Вторичный мир ужасом, представляет собой своеобразную – художественно-эстетическую — форму борьбы за Космос. В этом контексте преэстетическая подготовка к встрече с ужасным, страшным, отвратительным, безобразным в процессе художественно-эстетической деятельности представляется одним из способов управиться с Небытием, которое близко и которое, как кажется порой, вот-вот готово поглотить его.

### 2.1.3. Художественно-эстетическое отвержение и многообразие видов художественного творчества

Произведения, создаваемые в разных видах искусства, отличаются друг от друга по способности нацеливать реципиента на

[10] При всем при том не стоит забывать, что художественно-эстетическая «игра в ужас» небезопасна для играющего в нее. Опасность состоит в том, что всегда сохраняется риск утраты границы, отделяющей художественный мир (как область игрового, онтически условного столкновения с Небытием) от мира, в котором находится мое тело, от Первичного мира. Ведь может случиться так, что человек, воспринимающий происходящее в пространстве художественного мира, примет его за то, что имеет место в Первичной реальности. В этом случае страх, ужас, безобразие из художественно-эстетических феноменов превратятся в эстетические феномены и человек может погрузиться в пучину не условного, а безусловного, настоящего ужаса, страха, отвращения, тоски со всеми вытекающими отсюда последствиями.

отвергающие художественно-эстетические расположения. С чем связана эта неоднородность? Во-первых, создаваемые в разных видах искусства Вторичные миры имеют разную виртуальную «глубину» и «вместимость» и сильно отличаются друг от друга по способности удерживать (в сознании реципиента) дистанцию между художественным миром артефакта и Первичным миром, которому реципиент принадлежит телесно. Во-вторых, произведения разных искусств в разной степени способны поддерживать в восприятии реципиента сознание их артефактичности, так что, имея дело с одними из них, почти невозможно забыть, что перед тобой артефакт (картина на стене, поэтический сборник, концерт классической музыки...), но так бывает не всегда. Произведения могут иметь такой вид, что сознание условности (онтической условности) происходящего «в художественном мире» может утрачиваться. Так бывает, когда они лишь отчасти выделены из круга вещей Первичного мира (архитектура, садово-парковое искусство). Причем те создания художественной деятельности, которые лишь в незначительной степени способны удерживать (на уровне своего телесного экстерьера) собственную артефактичность, обладают и менее глубоким художественным миром.

Обратившись к материалу истории искусства, остановимся на отличиях отдельных видов искусства по их способности удерживать в сознании реципиента *артефактичность артефакта*, прибегнув к описанию крайних, наиболее показательных примеров, демонстрирующих неоднородность художественных произведений, которая оказывает влияние на их способность/неспособность быть проводниками опыта художественно-эстетического отвержения.

Если мы сравним *произведение художественной литературы* и *произведение садово-паркового искусства*, то увидим, что между ними существует (в интересующем нас отношении) огромная разница: если все, что может произойти в поэме или романе, заранее отделено от Первичной реальности реципиента очевидной условностью событий, происходящих во Вторичном мире, то в пейзажном парке тот факт, что реципиент находится в реальности, которая сотворена художником, не столь очевиден. Осознание вот этой группы деревьев как художественной композиции, как фрагмента общего художественного замысла создателя парка в значительной степени ложится на человека,

воспринимающего парковую мизансцену. Предполагается, что гуляющая по парку публика *знает*, что эти деревья — «деревья Павловского парка», а не просто «деревья на лесной поляне». Сами по себе деревья (если говорить не о регулярном французском, а о пейзажном, английском парке) ничем не могут помочь созерцателю в удержании того обстоятельства, что перед ним не просто деревья, а фрагменты художественного замысла создателя парка, его художника, поскольку парк как «живописное полотно» не существует без осознания посетителем того, что перед ним не просто лес, а творение искусства.

Такая «скрытность» пейзажного парка (скрывающего, что он — парк, а не просто ландшафт) связана с тем, что отличает его от творений литературы, например, от поэзии. Если поэма создается «из слов»[11], то парк создается из предметов, размещенных в пространстве: из озер, прудов, деревьев, трав, холмов, газонов, оврагов, камней и т. д., то есть из такого рода вещей, которые используются создателем парка в том же виде, в каком они существуют в «дикой природе». Кроме того, парк окружает человека со всех сторон точно так же, как его окружает мир в повседневной жизни, вне собственно художественно-эстетической деятельности. Хозяева, гости, слуги, садовники *живут* под темными сводами парковых аллей: под ними они рождаются и умирают, влюбляются и расстаются, совершают преступления и творят добрые дела. Если внезапно налетевший ураган настигнет посетителя на извилистых дорожках «памятника садово-паркового искусства», он может пострадать от падения старого дерева, капли дождя могут промочить его одежду, неудачно подобранные башмаки способны напомнить о себе сорванными мозолями... С *читателем* романа, отправившемся в *воображаемую* прогулку по парку с его героями, ничего подобного произойти не может. Если в виртуальное пространство литературного произведения я вхожу через посредство собранных и связанных в определенную последовательность слов, зафик-

---

[11] Здесь также важно то, что, к примеру, книжка стихов и по названию своему, и по своему внешнему оформлению, и по характеру размещения текста на ее страницах, и по иллюстрациям к стихам во весь голос заявляет о себе как об артефакте, так что читатель оказывается надежно защищен от того, чтобы смешать «поэтическое» и «бытовое».

сированных в книге, которая (как «вещь среди вещей») ничем не напоминает открываемого ей мира, то пересечение границы парка почти неощутимо для его посетителя: от одних деревьев я перехожу к другим деревьям, от одних строений — к другим. Граница настолько прозрачна, что трудно определить, где, собственно, кончается лес — и где начинается парк (особенно в тех случаях, когда парк не отделен от «внешнего мира» решеткой-рамой, как, например, яснополянский парк в усадьбе Толстого, переходящий, незаметно для посетителя, в лес).

Парк охватывает меня со всех сторон, и я имею возможность гулять по нему так, как мне хочется, в том порядке, который определен мной самим, в то время как в романе траектория моего движения определена творческой волей писателя. Здесь, в созданном писателем мире, я ограничен в проявлении активности по отношению к происходящему в виртуальном пространстве литературного произведения. В пространстве парка я располагаю куда большей свободой в выборе порядка его «чтения».

Семантика парка, при всем ее многообразии (семантика различных пород деревьев, цветов, трав, кустарников, открытого и закрытого пространства, низин и возвышенностей, ручьев, рек и прудов, семантика малых архитектурных форм и монументов, которые наполняют собой парк), все же остается довольно бедной по сравнению с тем содержательно-смысловым и изобразительным богатством, которое доступно художественному слову. Как следствие содержательной бедности и, одновременно, силы воздействия ландшафта на органы чувств (здесь оказываются задействованы почти все каналы чувственного восприятия) садово-парковый комплекс воздействует на человека не столько через воображение, вводящее читателя литературного текста в вымышленный художником мир образов и положений, сколько через художественную (нацеленную на эстетический эффект) организацию пространства Первичного мира. Парк воздействует на человека не столько через выразительные средства, отсутствующие в повседневной жизни, сколько через пространственную концентрацию подручных и наличных вещей и их эстетическое переподчинение.

Напротив, литература как «искусство слова» обладает силой непосредственного воздействия на читателя (силой

воздействия слова как звучащей плоти или — как в иероглифическом письме — зрительно-выразительного начертания слова) лишь в очень незначительной степени, но зато она способна создавать целые образно-смысловые миры, в которые можно войти и в которых можно «жить» какое-то время, испытывая при этом весьма сильные художественно-эстетические переживания.

Что же следует из отмеченного нами отличия садово-паркового искусства от литературы в плане оценки возможности/невозможности их нацеливания на подготовку отвергающих художественно-эстетических расположений? *Произведения садово-паркового искусства не могут* (или почти не могут) *воздействовать на реципиента в режиме его настройки на встречу с феноменами страшного, безобразного, ужасного, тоскливого и т. п.* Это ограничение обусловлено тем, что садово-парковое искусство использует в качестве материала художественного творчества вещи Первичного мира, которые, несмотря на их эстетизацию и семантизацию, продолжают оставаться вещами этого мира. Пребывая в эстетизированном пространстве парка, я в то же время нахожусь в пространстве реального мира, где со мной могут произойти не только художественно-эстетические, но и иные события.

Разумеется, книга (как и любой другой артефакт) тоже остается предметом Первичного мира, но ее участие в качестве «реальной вещи» в моей жизни (то есть ее воздействие на мою жизнь в качестве испачканной типографской краской и склеенной или сшитой с одной стороны стопки бумаги) минимально — это с одной стороны, а с другой, книга как вещь (вне акта ее чтения) — в отличие от деревьев, лужаек, прудов и каналов парка — почти не участвует в той художественно-эстетической игре, в которую оказываются вовлечены автор, произведение и читатель[12].

Художественно-эстетические эффекты парка невозможно перевести из пространства-времени Первичного мира

[12] Мы говорим «почти», поскольку внешний вид книги, характер печати, помещенные в ней иллюстрации, заставки и другие детали в ее художественном оформлении также участвуют (косвенно) в создании того впечатления, которое она производит в качестве литературного текста на читателя. Впрочем, талантливое произведение вполне способно произвести художественный эффект, даже если книга как вещь полностью лишена каких бы то ни было художественных достоинств.

в пространство Вторичного мира. Страх или ужас, отвращение или тоска, инициированные целенаправленным подбором и сочетанием деревьев и трав, камней и водоемов, природными мизансценами, игрой света и тени, варьированием закрытого и открытого пространства, *будут отнесены реципиентом к Первичному миру*, поскольку он – в данном случае – сливается, смешивается с миром Вторичным.

Представим себе парк, которой был бы спланирован в расчете на производство расположений эстетики отвержения: наверное, он был бы полон тающими в сумерках руинами, деревьями с темной листвой, сомкнувшими свои своды над заросшими ряской прудами с ржавой водой и исходящим от них запахом гнили, не забыл бы устроитель «парка ужасов» и о хвойных деревьях вроде туи и темно-игольчатых елей; вероятно, он нашел бы в нем место и для сухого, мертвого леса и т. п.; самыми подходящими для посещения парка временем и погодой оказались бы пасмурные дни, туманные утра, осенние вечера, лунные ночи... Можно предположить, что устроитель парка позаботился бы и о том, чтобы в нем поселились совы, филины и другие ночные птицы и животные, чей вой, стон, плач, уханье и вскрикивание работали бы на зарождение в душе посетителя страшного парка искомого настроения. Гулять по «парку страхов и ужасов» следовало бы в одиночестве или небольшими группами. То, что почувствовал бы его посетитель, было бы не только (даже не столько) *художественно-эстетическим*, сколько *эстетическим* событием, поскольку страх, ужас, тревога, глухая тоска, отвращение трудно было бы связать с условным миром отделенного от мира смертей и рождений произведения.

Граница между вещами Первичного мира и вещами как артефактами в садово-парковом искусстве выражена куда менее отчетливо, чем в литературе, и держится эта граница здесь не столько артефактом (парком как продуктом художественного творчества), *сколько взаимодействующим с ним реципиентом, сознающим, что он находится в пространстве парка.* В такой ситуации утрата *художественно*-эстетической дистанции по отношению к окружающим человека деревьям, тропинкам, холмам и речкам ведет к тому, что посетитель парка выпадает из области, где возможен художественный опыт, и попадает в ситуацию, где возможен эстетический опыт.

Когда речь идет о встречах с прекрасным, возвышенным, ветхим, юным, мимолетным и с другими утверждающими эстетическими феноменами, то онтолого-эстетическая дистанция становится здесь предметом нашего переживания независимо от того, имеем мы дело с эстетическим или с художественно-эстетическим расположением: посетитель парка, не восприимчивый к тому, что он вошел в художественно организованное и преобразованное пространство, может тем не менее получить положительный *эстетический* опыт от встречи с прекрасным, юным, ветхим и т. д. Данность Другого как Бытия утверждает его присутствие в мире даже тогда, когда он не сознает, что особенное чувство, посетившее его во время прогулки, было подготовлено художником.

Эмпирически такую ситуацию нетрудно себе представить: человек попадает в заброшенный парк, воспринимает красоту окружающего его ландшафта, но при этом не сознает, что он уже не в лесу, а в парке. Очевидно, что здесь мы будем иметь дело уже с эстетическим, а не с художественно-эстетическим расположением, поскольку момент осознания реципиентом артефактичности предмета ***его восприятия есть момент, конституирующий художественно-эстетический опыт в его отличии от опыта эстетического.***

Таким образом, именно трудности, связанные с необходимостью отделить художественный мир от реального мира, отделить вещь как художественное произведение от вещей, присутствующих по способу наличного или подручного, накладывают ограничения на возможности того или иного вида искусства в том, что касается преэстетической подготовки расположений эстетики отвержения[13].

Чем больше оторвано от Первичного мира произведение в том или ином виде искусства, чем отчетливее отделено пространство, в котором разворачивается художественно-эстетическая игра образов, от Первичного мира, тем больше у ху-

[13] Садово-парковое искусство, к примеру, ограничено сферой преэстетической подготовки утверждающих эстетических расположений. Преэстетически мрачные, монотонные и уродливые предметы могут вводиться в состав парка только в качестве контраста, позволяющего обострить чувство прекрасного, возвышенного, юного и т. д. у посетителя парка или сада.

дожника возможностей и оснований для экспериментирования с внедрением в данный вид искусства расположений, относящихся к эстетике отвержения. Наиболее значительны эти возможности в музыке и литературе; в живописи они сужаются[14], в скульптуре, в искусстве кино существенно снижаются, чтобы стать совсем незначительными в театре и почти совсем исчезнуть в архитектуре и садово-парковом искусстве.

### 2.1.4. Три ситуации, в которых Другое открывается в модусах Небытия и Ничто

Признавая возможность отвергающих расположений в художественной деятельности, необходимо рассмотреть типичные ситуации, в которых отвергающие феномены могут иметь место. По нашему мнению, эффекты художественно-эстетического отвержения могут иметь место в следующих случаях:

1) *в результате творческой неудачи автора*, который не сумел художественно реализовать утверждающее «за» исходного эстетического замысла, или в результате неудачного прочтения произведения реципиентом, который не смог актуализировать его утверждающий потенциал; произведение в данном случае хотя и нацелено на прекрасное или возвышенное расположение, но желаемого эффекта не достигает, вызывая скуку или отвращение;

2) *в качестве промежуточного эффекта, возникающего в ходе восприятия произведения, нацеленного на возвышенное расположение* («промежуточный» художественно-эстетический эффект, ценен не сам по себе, а как средство достижения *утверждающего* расположения);

3) в качестве *конечной цели художественной деятельности*, если художник поставил перед собой задачу сформировать преэстетические условия для встречи с Другим как Небытием или Ничто.

[14] В реалистической живописи и графике они более ограничены, чем в абстрактном искусстве, где формы вещей реального мира так или иначе деформируются, что увеличивает возможности работы в горизонте эстетики отвержения, поскольку деформации способствуют отделению Вторичного мира на полотне от мира по эту сторону рамы.

Рассмотрим последовательно все три художественно-эстетические ситуации, в которых мы сталкиваемся с феноменами онтолого-эстетического отвержения, уделяя при этом основное внимание третьей ситуации, поскольку только здесь отвержение выступает в качестве общего эстетического эффекта художественной деятельности.

*1. Когда что-то не удалось...*

В первом случае мы сталкиваемся с ситуацией, когда реципиент, страдая от скуки или отвращения, ***сознает***, что хотя художник и стремился к утверждающему эстетическому эффекту, но достиг обратного желаемому — скуки[15]. Скука же возникает от неспособности произведения (будь то роман, симфония или спектакль...) вызвать в воспринимающей его душе игру чувств, интенсифицировать их и придать им художественно-эстетический характер. Скука (как эстетическое расположение) приходит тогда, когда мы, вопреки равнодушию как нулевой эстетической реакции на произведение, вынужденно, руководствуясь посторонними эстетической заинтересованности соображениями[16], заставляем себя продолжить читать, слушать или созерцать то, в чем не находим интереса. Но то, что не вызывает интереса, но требует внимания, воспринимается как монотонное, серое, однообразное,

[15] Отвращение как «непредвиденный» художественно-эстетический эффект от встречи с артефактом возникает гораздо реже, чем эффект скуки, и предполагает особые условия восприятия, касающиеся личного опыта реципиента. Так, например, образцовое произведение социалистического реализма, автор которого пытается пробудить у читателя восхищение «людьми труда», вызвать чувство «гордости за родную страну» и т. п., вполне могло вызвать у советского политзаключенного не просто скуку, но именно отвращение, хотя в данном случае было бы затруднительно отделить в этом чувстве его нравственные, этические компоненты от собственно эстетических аспектов рецепции.

[16] Соображения могут быть, например, такими: надо прочитать, потому что... «это читали мои друзья», «об этом все говорят», потому что автор — мой приятель, потому что знакомство с этим произведением необходимо для реализации моего собственного исследовательского замысла или, наконец, потому что до отхода поезда еще много времени и надо хоть как-то его «убить» и т. д.

а монотонность, однообразие — важнейшее преэстетическое условие возникновения скуки. Отсюда и максима, гласящая, что все книги хороши, кроме скучных[17].

Здесь не место для подробного рассмотрения причин, которые приводят к такого рода эстетически-отвергающему эффекту со стороны создателя произведения и/или реципиента. Они разнообразны. Достаточно сказать, что возможны (и нередки) случаи, когда и произведение отличается выдающимися достоинствами (доказало «на деле» свою художественно-эстетическую действенность), и читатель (зритель, слушатель) эстетически восприимчив и владеет историко-культурным контекстом, в котором зародилось произведение, и тем не менее что-то «не складывается», ожидаемого эстетического события не происходит. И это обычная, рядовая ситуация. Если мы рассматриваем художественно-эстетический эффект как событие, то есть как то, что имеет причину в себе самом, если эстетическое событие есть данность Другого, то «последнее слово» остается не за ними, а за Другим. В противном случае искусство было бы не искусством, а магической техникой, посредством которой маг-художник производил бы в людях те или иные состояния манипулируя словом, цветом, линией и т. д., но искусство — не магия, и целью своей оно имеет не преобразование сущего посредством магического воздействия, а подготовку человека к встрече с Другим, которое не было бы Другим, если бы его можно было *вынудить* открыть себя человеку.

В заключение отметим, что хотя зритель, читатель, слушатель и оказываются порой в отвергающих эстетических расположениях в процессе знакомства с произведением, но такое попадание в отвергающее расположение не соответствует замыслу художника и ожиданиям реципиента, а потому должен рассматриваться в качестве эстетического, а не *художественно*-эстетического эффекта активности реципиента.

[17] Здесь следует, однако, оговориться, что в некоторых (редких) случаях скука может быть художественно-эстетическим расположением, к которому автор готовит реципиента вполне сознательно. Такую скуку следует квалифицировать как относящуюся к ситуации третьего типа.

*2. Через страх и ужас к Другому как Бытию. (Эстетика отвержения и эстетика возвышенного).*

Что касается второй ситуации, то здесь мы имеем дело с теми произведениями, в преэстетической программе которых отвергающее расположение закладывается в художественный замысел как служебный момент его преэстетической «работы» в эстетическом горизонте «возвышенного».

Эстетически страшное, безобразное, тоскливое – это тот «горючий материал», взаимодействие с которым способствует — при соблюдении определенных условий — возникновению у реципиента чувства Другого в форме возвышенного переживания, утверждающего осмысленность человеческого существования вопреки осаждающим его Небытию и Ничто.

Еще Бёрк и Кант писали о том, что возникновение этого чувства сопряжено с восприятием огромных, превосходящих возможности человеческого восприятия (величественное, «математически возвышенное»), или мощных, угрожающих эмпирическому существованию человека природных стихий («динамически возвышенное»). При этом классики новоевропейской эстетики подчеркивали, что величественные или грозные явления природы вызывают в нашем восприятии возвышенное чувство только тогда, когда не несут с собой непосредственной угрозы человеческой жизни.

Совершенно очевидно, что преэстетические характеристики «возвышенного», имеющего место в жизни вне искусства, нельзя перенести в сферу художественно-эстетической деятельности без того, чтобы преэстетически возвышенная предметность в нем не была существенно преобразована в соответствии с особенностями материала, в котором художник воплощает эстетическое «за» замысла. Произведение искусства только в садово-парковом искусстве и архитектуре может иметь своим преэстетическим условием обыгрывание «возвышенного» в предметах Первичного мира, во всех остальных случаях преэстетически возвышенное созидается художником через посредство специфического материала художественного творчества и, соответственно, специфического художественного языка: через слово, жест, движение, звук, линию, цвет и т. д. Дать реципиенту почувствовать что-то особенное, Другое проще, прибегнув к изображению страшного, ужасного, тоскливого, а не

прекрасного, грациозного, гармонично-уравновешенного. Еще Э. Бёрк отметил, что в эмоциональном плане задеть человеческую душу, через аффекты, относящиеся к самосохранения легче, чем через аффекты, относящиеся к общению.

Достичь возвышенного эффекта как эстетического задания художественного произведения можно и за счет привлечения преэстетического материала из области эстетики отвержения.

Сближение ужасного и страшного с эстетикой возвышенного особенно заметно в эстетике Бёрка, и потому далеко не случайно, что такой представитель постструктурализма, как Ж. Лиотар, осмысливая общую эстетическую направленность искусства XX века, опираясь именно на понятие «возвышенного»[18], и при этом дает ему такую трактовку, в которой отвергающие эстетические феномены поглощаются категорией «возвышенного». Между тем методологическая действенность такого поглощения и его теоретическая и эмпирическая обоснованность представляются спорными (подробнее об отношении художественно-эстетических эффектов возвышенного к отвергающим художественным эффектам в связи с пониманием возвышенного Ж. Лиотаром см. **Приложение 6**).

*3. Опыт художественно-эстетического отвержения: своеобразие и эстетический смысл.*

Преэстетическая настройка произведения на страшное, ужасное, жуткое, мерзкое, гнетущее, тоскливое (третья из отмеченных выше ситуаций) возможна потому, что художник ангажирован эстетикой отвержения не эстетически, а художественно-эстетически, когда он, создавая произведение, сохраняет онтическую дистанцию по отношению к данным через краски, слова, жесты, движения тела, звуки и т. д. отвергающим

---

[18] Сходную мысль высказывал в свое время мыслитель совсем другого направления. Мы имеем в виду В. Вейдле, для которого вся постклассическая эстетика — это эстетика романтическая, так что, по Вейдле, европейская культура и искусство, поскольку они не покидают пределов художественно-эстетического как своей энтелехии, основаны, прежде всего, на эстетике возвышенного, на поисках утраченного Смысла (абсолюта, «общей идеи», гармонии...) См.: *Вейдле В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.

расположениям. Художник подходит к отвергающим его бытие феноменам как бы «со стороны», он пытался преэстетически их смоделировать, прибегая при этом к вещам, жестам, формам, цветам и жизненным ситуациям, занесенным культурной традицией в «черный эстетический список», и внося в этот список новые, впервые найденные им самим (на основе личного опыта) «черные» вещи и ситуации. Единственный способ занять по отношению к Небытию активную позицию состоит в том, чтобы создать специально подготовленную для его предметной локализации, выделенную из мира налично и подручно данных предметов ловушка. Художник нейтрализует разрушительные последствия выплеска аффективной энергии, высвобождающейся в момент встречи человека с Небытием, посредством конструирования своего рода «художественного реактора» для получения эстетических феноменов в «лабораторных условиях». Произведение-реактор создает «силовую установку» эстетического опыта, в пространстве-времени взаимодействия с которой может осуществиться встреча с Небытием; в то же время оно создает и *систему защиты* от разрушительных последствий такой встречи. Система защиты состоит в том, что преэстетически-отвергающий предмет осознается (благодаря его подчеркнутой условности) как символический предмет, который одновременно относится и к Первичному миру (книга лежит на моем рабочем столе), и к миру Вторичному (миру художественному, вымышленному), куда человек относит все те предметы и ситуации, на которых кристаллизуются возникающие в ходе художественно-эстетической деятельности чувства.

Чтобы конкретизировать третью, наиболее важную для нас ситуацию художественно-эстетического отвержения, обратимся к творчеству великого испанского живописца Ф. Гойи, взяв в проводники В. Н. Прокофьева — глубокого знатока его творческого наследия.

### 2.1.5. Quinta del Sordo

Росписи Дома Глухого, выполненные Гойя в 1820 году представляют собой уникальный для монументального искусства Нового времени (а может быть, и для европейской живописи в целом) памятник «черной живописи», выполненной

в горизонте эстетики отвержения. Что-то подобное этой работе Гойи можно, пожалуй, найти лишь в искусстве XX века.

Дом Глухого был куплен Гойей в 1819 году и находился на окраине Мадрида, почти «в сельской местности», где старый художник (а ему к тому времени было 73 года) надеялся найти покой и счастье в тесном семейном кругу. «Этому должны были, в частности, способствовать и достаточно „успокоительные", радующие глаз росписи, как то было повсеместно принято для украшения загородных вилл. Однако случилось нечто совершенно противоположное. Стены Quinta приняли на себя живопись, приводящую в ужас, живопись исступленную и трагическую — такую, в окружении которой не только невозможно было помыслить об отдохновении, но даже невозможно жить»[19]. Речь идет, прежде всего, об ансамбле росписей *нижней (главной) гостиной* Quinta del Sordo, «принадлежащих к числу самых необыкновенных, самых трагичных и труднопостижимых творений Гойи»[20]. В своей глубокой работе В. Н. Прокофьев дает всесторонний анализ потрясающего по силе воздействия на созерцателя произведения Гойи и, что особенно для нас ценно, описывает впечатление, которое оно произвело на него лично (В. Н. Прокофьев имел опыт личного общения с этими росписями, перенесенными из Дома Глухого в музей Прадо).

«В первую очередь это был эффект с трех сторон разверзающегося мрака, который, однако, до самых глубин взбудораженный бушующими в нем силами, зрительно не удерживался в отведенных ему границах, но будто колебал стенные плоскости, сотрясал и сметал тонкие батетные обрамления и, смешиваясь с полусумраком реального пространства, наваливался на него, устремлялся в него. Возникало поразительное ощущение предельной приближенности неких мрачных зияний и обращенного в зал напора сконцентрированных в них сил тьмы, выплескивающей сюда странные и страшные, гротескные и угрожающие тени.

---

[19] *Прокофьев В. Н.* Ансамбль росписей нижнего этажа Дома Глухого. 1820 // Мастера классического искусства Запада. — М.: Наука, 1983. С. 135.

[20] Там же. С. 131.

*Но меркнет день — настала ночь;*
*Пришла — и с мира рокового*
*Ткань благодатного покрова*
*Сорвав, отбрасывает прочь...*
*И бездна нам обнажена*
*Своими страхами и мглами,*
*И нет преград меж ей и нами...*

Эти тютчевские строки из стихотворения «День и ночь», быть может, лучше всего передают то общее и первое впечатление, которое, несомненно, возникало при виде росписей главной гостиной Дома Глухого. То было воистину царство ночи... <...> Здесь создавались пространства, бездонные, как „трещины вселенной“ (А. Мицкевич), наполненные аморфным «черным воздухом» дантова „Ада“, готовые в любой момент трансформироваться и породить любую, сколь угодно причудливую форму, которая и сама была захвачена воздействием „творящего хаоса“ — его неготовностью, его чудовищной и мглистой энергией. Форма тут всякий раз оказывается порождением беснующегося мрака — его временным сгущением или взрывоподобной вспышкой фосфорицирующего свечения, в нем возникающего, обреченного в нем же и погаснуть, но прежде стремящегося во что бы то ни стало вырваться наружу»[21]. «Итак, все силы этой живописи были направлены на то, чтобы преодолеть отведенные ей стенные поверхности, расточить или взломать их. Традиционная для Нового времени замкнутость живописи в себе самой здесь решительно преодолена. Сатурн, Юдифь, ведьмы, мадридская чернь — все они с трех сторон будто штурмовали главную гостиницу Quinta, все они являлись сюда незваными гостями, чтобы либо затоптать и уничтожить гостей званых, реальных, либо увлечь их за собою в неведомые и грозные миры. Чувство опасности висит в воздухе и не оставляет того, кому противостоит Сатурн-людоед, или, если угодно, „богоглотатель“, кому угрожает меч Юдифи, на кого зыркают глаза ведьм и лавиной устремляются паломники св. Исидора. <...> Нужно ли говорить, насколько повышалась здесь апеллятивная и внушающая (суггестивная) сила живописного искусства, решительно отнимавшего у зрителя, казалось бы, навечно закрепленное за ним в Новое время право быть сторонним, огражденным от из-

[21] *Прокофьев В. Н.* Указ. соч. С. 139—140.

лишних испытаний наблюдателем всего того, что это искусство могло представить ему. <...> Перед средневековыми росписями (кроме, разве „Страшного суда") человек чувствовал, что его испытует суровая, но благая, более того — в принципе к нему благорасположенная, бдящая над ним, озабоченная чистотой его души небесная сила. Перед росписями Quinta человек ощущает испытующую силу Ада, или жизни <...> аду вполне уподобившейся, — враждебную, подстерегающую его малейший промах, сеющую страх и соблазн. Здесь его затягивает ведьмовский хоровод, на него катится толпа-стадо, его гипнотизирует Сатурн... Воистину, все зло бездны приведено тут в движение и нацелено на него. Чтобы *выдержать такое дьявольское испытание, нужно обладать внутренними ресурсами (прежде всего твердостью и мужеством) не меньшими, чем перед божьим судом* (здесь и ниже выделено мной. — *Л. С.*). <...>

*Исключительного напряжения вся эта живопись потребовала и от художника.* Недаром именно росписи Quinta, скорее всего, имел в виду Федерико Гарсия Лорка, описывая неистовое действие испанского duende, когда тот, прогнав «ангела» и «дав пинка музе», «как точильное стекло сжигает кровь», «изматывает артиста», «отвергает заученную, приятную гармонию» и «нарушает все стили». Демон этот, по словам Лорки, «заставил Гойю, непревзойденного мастера серебристо-розовых тонов... писать коленями и кулаками, размазывая безобразные краски цвета вара». Демон этот заставлял его выражать ту сторону максималистского испанского художественного дара, которая издавна была направлена на искание... истины, сколь бы душераздирающей и даже внеэстетичной та ни выглядела. <...>

В то же самое время, еще и сегодня ошеломляя и пугая в первое мгновение своей воистину «варварской» или «бесовской», опрокидывающей все правила гармонии и все законы эстетики манерой, живопись эта вскоре, однако, начинает оказывать и другое — на этот раз *патетическое* воздействие.

Она *убеждает*, во-первых, своей абсолютной адекватностью грозному бушеванию вселенского хаоса, в котором *все настолько ужасно, что становится по-своему величественным* (как, скажем, преступный Макбет или Ричард III у Шекспира), и которое, пожалуй, впервые <...> было так прямо и так осязаемо передано. <...> Она, во-вторых, *рождает опять-таки*

*граничащее со священным трепетом восхищение художником*, который рискнул, очертя голову, броситься в самое средоточие беснующегося мрака и *не только не утонул в нем, но осилил и подчинил его разнузданность энергии своей кисти*, замесившей и как кнутом исхлеставшей корчащиеся на стенах чудовищные формы. Отсюда возникало глубоко впечатляющее ощущение титанического сражения живописца с им же самим вызванными к жизни стихиями. Отсюда рождается *высокий пафос*, пронизывающий эту своеобразную систему агрессивной и мучающей живописи, которую трудно определить иначе, нежели термином монументального трагигротеска»[22].

Эти фрагменты из работы В. Н. Прокофьева, описывающие и истолковывающие художественно-эстетическое впечатление от созерцания росписей нижнего этажа Дома

---

[22] *Прокофьев В. Н.* Указ. соч. С. 145—149. Не могу не выразить сомнения в удачности термина «трагигротеск». Вряд ли стоит все анормальное (а Небытие как то, что являет себя как ужасное, страшное, отвратительное, есть анормальность в ее чистом, первичном «виде») определять как гротескное. «ГРОТЕСК (*фр.* grotesque — причудливый, затейливый) — чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы несоединимых свойств и объектов» (*Эстетика*: словарь. — М., 1989. С. 68). Как видим, гротеск предполагает «чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета», но в Доме Глухого не отдельные стороны «изображаемых предметов», а все они целиком есть воплощенная не-нормальность, аномальность, Небытие, обретшее вид и форму. Для того, чтобы говорить о гротеске, нужно иметь что-то негротескное, но когда эстетика всего ансамбля настраивает на художественно-эстетический опыт в русле эстетики отвержения, эстетики Небытия, то о гротеске говорить не приходится («сплошной» гротеск — уже не гротеск). То же и с трагедией. Если удерживать в понятии «трагедия» ее исконную связь с «героическим», то росписи Гойя далеки от трагедии, поскольку они не показывают нам того активного начала в борьбе с Небытием, которое дало бы нам повод говорить здесь о трагедии в классическом смысле слова. То обстоятельство, что созерцание росписей Дома Глухого рождает чувство неизбывного трагизма человеческого бытия, еще не дает нам права отнести живопись Гойя к жанру трагедии или трагигротеска.

Глухого, — прекрасное введение в проблематику, связанную с обсуждением вопроса о возможности практикования в искусстве того, что было отнесено нами к отвергающим эстетическим расположениям. Росписи Дома Глухого делают очевидным, что эстетика отвержения не просто *может* войти в сферу художественного творчества, но давно *вошла* в нее. Росписи Гойи со всей непреложностью свидетельствуют, что в анализе феноменов художественно-эстетического отвержения мы может опереться не только на искусство XX века, но и на произведения (пусть и редкие) иных эпох, к которым, правда, традиционная эстетика не знала «с какого бока зайти» по причине их «неэстетичности». В. Н. Прокофьев, следуя классическому пониманию «эстетического», отмечает, что «на „костре Гойи" эстетика сгорает дотла, оставляя нам взамен нечто, в ее терминах неописуемое, но тем не менее обладающее сокрушительной силой экспрессивного и апеллятивного воздействия».

Тем самым Прокофьев наглядно обнаруживает ограниченность классического подхода к определению «эстетического»: живопись Гойя оказывается вне эстетического, поскольку она не вмещается в классический канон эстетики прекрасного как художественно-эстетической деятельности, нацеленной на подготовку утверждающего онтолого-эстетического эффекта. Одно из двух: или существует живопись, не оказывающая эстетического воздействия на зрителя, но при этом оказывающая на него мощное апеллятивное и экспрессивное воздействие, то есть меняющая его настроение, воздействующая на его чувства, или же придется признать, что эстетическое не исчерпывается чувствами прекрасного и возвышенного.

Росписи Дома Глухого приоткрывают нам специфику художественно-эстетического отвержения по сравнению с эстетикой возвышенного и показывают необходимость отличать страшные, ужасные, отвратительные эффекты художественной деятельности от возвышенного эффекта, возникающего в ходе общения с произведением искусства (см. **Приложение 5**). Важно отметить, что вакханалия «сил тьмы», с которой имеет дело созерцатель настенных росписей Гойя, не становится предметом положительного удовольствия и не «возвышает» нас, хотя и дает чувство специфического – отрицательного – удовольствия.

Отличие страшного в искусстве от страшного, настигающего нас в жизни вне искусства, состоит в том, что *в искусстве человек играет с Небытием, а в жизни — Не-бытие (в его ужасной, безобразной, страшной открытости) играет им (с ним)*. Художник, работающий в горизонте эстетики отвержения, создает своего рода «клетку» («ловушку») для Небытия (в таких формах его данности, как страшное, ужасное или безобразное) и тем самым создает условия для того, чтобы он мог увидеть этого дикого зверя (Небытие) вблизи, но не быть им съеденным. При этом он испытывает удовольствие (негативное удовольствие) от того, что зверь этот не может причинить ему вреда. *Страшное здесь остается страшным, а ужасное – ужасным, не переходя при этом в возвышенное*. Художественный эффект от встречи с ужасным связан с тем, что оно самим видом своим *ужасает* (если ужасает), но так как зритель (онтически) находится вне той реальности, в которой «живет» ужас, то чувство ***удовольствия*** здесь возникает **не *от созерцания ужасного, а от*** обостренного художественно-эстетической встречей с Небытием ***чувства собственной безопасности*** (ему здесь и теперь Небытие не грозит, он сохраняет онтологическую дистанцию как условие разумного бытия в мире, благодаря наличию художественной дистанции, благодаря неотъемлемому от общения с произведением искусства отделению того, что происходит «там», от происходящего «здесь», отделению, как бы создающему вокруг созерцателя магический «круг», охраняющий его от Небытия, которое удерживается «там»). Встреча с Небытием до предела обостряет и тем самым делает, косвенным образом, негативно «ощутимым» Бытие как тот модус Другого, причастность к которому удерживает нас от безумия. Художественно-эстетическая данность Небытия есть отрицательная (косвенная) данность Бытия (того, чего в момент встречи с Небытием человек лишается), которое в рамках отвергающего художественного опыта дано, с одной стороны, как то, что угнетается художественно-эстетической данностью Небытия, а с другой стороны, как то, выдвинутость во что есть условие возможности переживания художественно-эстетической данности Небытия. Наша причастность Другому-как-Бытию делается ощутимой потому, что она (в ситуации встречи с художественно-эстетически ужасным, страшным, безобразным) ставится под вопрос событием встречи с Небы-

тием в пространстве Вторичного, а не Первичного мира. Ужасное, встреченное человеком в художественном мире, вызывает реакцию отшатывания, а инициированное этой встречей чувство Бытия — реакцию притяжения (влечения). Именно то обстоятельство, что в художественно-эстетическом расположении Небытие оказывается «прописанным» во Вторичном мире и отшатывание от Небытия здесь не несет с собой возможной утраты, разрушения человеческой причастности Другому как Бытию, а, напротив, косвенно открывает изначальную причастность человека к нему как удерживающему его «в сознании», делает, с одной стороны, возможным, а с другой — онтологически ценным созерцание художественно-эстетически ужасного, страшного, безобразного, тоскливого. Этот сложный по составляющим его элементам эффект от нацеленных на отвержение художественных творений имеет место тогда, например, когда мы, созерцаем роспись Дома Глухого.

В созданиях, подобных росписям Гойя, зрителя привлекают не только опыт интенсивности и косвенная данность Бытия, но и удовольствие от соприкосновения с художественным мастерством и мужеством, которое явилось необходимым условием создания произведений подобного рода. Говоря о воздействии на зрителя живописи нижней гостиной Дома Глухого, В. Н. Прокофьев упоминает о том специфическом удовольствии, которое накладывается на возникающее при встрече с черной живописью Гойя чувство страха, ужаса и отвращения. Это удовольствие он определяет как «патетическое чувство», как чувство восхищения перед автором, решившимся на художественный поединок с Хаосом. По мнению Прокофьева, живопись Гойя «*рождает... граничащее со священным трепетом восхищение художником*, который рискнул, очертя голову, броситься в самое средоточие беснующегося мрака и *не только не утонул в нем, но осилил и подчинил его разнузданность энергии своей кисти*, замесившей и как кнутом исхлеставшей корчащиеся на стенах чудовищные формы. Отсюда... глубоко впечатляющее ощущение титанического сражения живописца с им же самим вызванными к жизни стихиями. Отсюда рождается ***высокий пафос***, пронизывающий эту своеобразную систему агрессивной и мучающей живописи...» Высокий пафос «черной живописи» Гойя оказывается оборотной стороной ее способности ошеломлять и пугать,

вызывать чувство ужаса; более того, интенсивность восхищения оказывается тем больше, чем более мрачно пространство мира, сформированного покрытой красочным слоем поверхностью стен гостиной Дома Глухого. Важно отметить, что *восхищение* зрителя вызывает *художник*, «рискнувший» придать неопределимому, бесформенному хаосу-мраку форму и добившийся на этом пути успеха: *хаос обрел* адекватный себе *образ, не перестав при этом быть хаосом*, мрак стал «видим», но воздействие мрака на человека осталось воздействием мрака, а не света. *Предмет восхищения* здесь — *не хаос, а художник, дерзнувший вообразить и запечатать художественным заклятием на стенах гостиной само Небытие*, выставив его на всеобщее обозрение. Художник одержал победу над Небытием, он нашел преэстетическую *форму* для Небытия и поместил его в сферу художественно-эстетического опыта, дав людям возможность увидеть ужасную горгону в «щите Персея» (в «зеркале» произведения) и не окаменеть. Восхищение здесь – одновременно и восхищение совершенством воплощения отвергающего замысла, и этическое по своей природе восхищение мужеством художника.

Рассматривая эстетически неопознавамый для классической эстетики феномен Гойя с позиций развиваемой нами эстетики Другого, мы можем утверждать, что на «костре Гойя» сгорает не эстетика как таковая, но лишь традиционная эстетика. Произведения, подобные росписям Гойя, могут служить одновременно и стимулом, и материалом для построения новой, постклассической эстетики.

### 2.1.6. Художник и художественно-эстетическое отвержение

Имея в виду взятую нами в качестве материала для анализа живопись Гойя (художественно-эстетический эффект от которой был артикулирован нами выше), попытаемся подробнее проанализировать ту ситуацию, в которой оказывается художник, работающий в горизонте эстетики отвержения, попытаемся прояснить, как возможно создание произведения, нацеленного на художественно-эстетическое отвержение.

Очевидно, что создание такого произведения предполагает соответствующий эстетический опыт, поскольку человек, не переживший страха, ужаса, отвращения или тоски, вряд ли бу-

дет способен так воссоздать эти феномены в художественном произведении, чтобы читатель, зритель или слушатель, войдя в соприкосновение с созданным им артефактом, оказался бы — художественно-эстетически — захвачен этими чувствами. В то же время, человек, который творит артефакт, должен быть свободен от власти *эстетически* отвергающего расположения, поскольку в этом расположении никакой творческий акт невозможен. Для творца художественного произведения, преэстетически подготавливающего отвергающее расположение, страх, ужас, отвращение и тоска не есть то, во что он вовлечен в Первичном мире.

Создавая артефакт, преэстетически настраивающий на эффект художественно-эстетического отвержения, автор как первый реципиент произведения воссоздает свой собственный негативный эстетический опыт, но делает это *в форме художественно-эстетического опыта* и тем самым художественно его преодолевает: художественно-эстетически страшное страшит, но при этом не лишает художника разума, не разрушает онтологической дистанции по отношению к сущему, дает возможность выстоять перед лицом Небытия. С Небытием как онтолого-эстетическим «за» замысла художник может иметь дело постольку, поскольку ему удается *создать* преэстетическое тело-для-Небытия (или, в другом случае, тело-для-Ничто), следовательно, для него ужасное, страшное, тоскливое и безобразное находятся как бы «за стеклом», отделяющим Первичный мир от Вторичного, художественного мира.

Переводя страшное, ужасное, безобразное в область «художественно-данного», творец вступает с произведением в *им же самим инициированные «отношения»* и *переводит непроизвольное и непредсказуемое* (эстетическое событие) *в предсказуемое (до некоторой степени)* художественное событие[23]. В результате художник *получает свободу по отношению к чувствам страха,*

[23] Мы говорим «до некоторой степени», поскольку опыт художественно-эстетического отвержения, с одной стороны, сознательно готовится, а с другой — его достижение остается лишь возможным результатом деятельности. Художественно-эстетическая деятельность произвольна, ее результат — непроизволен.

*ужаса, отвращения или тоски, которыми он овладевает через их «размещение» в художественной форме.*

Человек-как-художник находится в ситуации онтического дистанцирования от парализующего творческую, созидательную деятельность воздействия ужасного, страшного, безобразного или тоскливого, для локализации которого он создает соответствующую этим феноменам преэстетическую предметность (артефакт, произведение искусства). *Ситуация, в которой находится художник, — это ситуация создания Вторичного мира.* Представляя в своем воображении страшные или ужасные предметы, художник сознает, что они даны только его воображению, но в пространстве Первичной реальности отсутствуют.

В самом начале творческой деятельности метафизическое «за» замысла как бы «не есть», не дано предметно, оно лишь осознается как некое мучительное состояние, требующее своего воплощения-воссоздания в артефакте как предметном выражении-исполнении «за» замысла.

### 2.1.7. Художественно-эстетическое отвержение и его антропологический смысл

Работая на эстетику отвержения, художник тем самым идет против веками культивировавшейся классической поэтикой и эстетикой нацеленности искусства на производство «положительного» эстетического впечатления и стремится вызвать у реципиента не чувство удивления, восхищения, гармонии, но шок, боль, духовное потрясение[24].

Страшное, ужасное, безобразное, упакованное (и тем самым онтически нейтрализованное) в художественное произведение, одновременно и отталкивает от себя (в силу того, что отвергающие расположения оспаривают наше бытие как

---

[24] В. Н. Прокофьев, описывая монументальную живопись в Доме Глухого, использует для ее характеристики эпитеты «необыкновенная», «исключительная», «трудно постижимая», «интенсивная», «исступленная», «приводящая в ужас», «трагическая», «черная», «шоковая», «сеющая страх», «ошеломляющая», «пугающая», «неописуемая», «обладающая сокрушительной силой экспрессивного и апеллятивного воздействия» и т. п.

понимающее в мире), и влечет к себе как что-то особенное, Другое. Читатель (слушатель, зритель) в опыте художественно-эстетического отвержения как бы «отслаивает» предельную *интенсивность* чувства от данности Другого как Небытия. Другость Другого в опыте художественного восприятия сохраняет свою действенность, в то время как его онтическая действенность нейтрализуется. То, что Небытие располагается в пространстве Вторичного мира артефакта, имеет принципиальное значение для его действенности в качестве отвергающей человеческое бытие-в-мире силы, но не может повлиять на радикальную инаковость Небытия[25].

Эстетика художественно подготовленного отвержения, в нашем ее понимании, не только (и не столько) нацелена на то, чтобы уязвить клишированное культурой сознание с привычным для него набором положительных ценностей, сколько на то, чтобы открыть ему ту поистине страшную для него истину, что Небытие и Ничто не «где-то там», а здесь, в нем самом, и тем самым хотя бы на миг вырвать ее из анемичной повседневности, где нет ни Бытия, ни Небытия, а есть что-то среднее, «ни то, ни сё», ни жизнь — ни смерть, ни истина — ни ложь, ни прекрасное — ни безобразное...

В добавление к уже сказанному, мы хотели бы указать на то, что эстетика отвержения в сфере художественной деятельности выполняет (во многих случаях) функцию эффективного механизма *социально-психологической адаптации*, позволяющего снять эмоциональную напряженность, глубоко запрятанную «тревожность» современного человека посредством ее актуализации и интенсификации в экзистенциально безопасной (в художественно-эстетической) ситуации. Здесь он может отдаться тому, что в повседневной жизни подавляет как деструктивные для успешного социального функционирования

[25] Отсюда понятно значение «рамки», отделяющей художественное от мира нашего повседневного бывания, для художественного творчества. Попытки многих художников XX века разрушить границу, отделяющую искусство от жизни, ведут к разрушению искусства как особенной эстетической деятельности. В этом отношении весьма показателен опыт художников-концептуалистов, обнаруживший «естественную» границу искусства как художественно-эстетической деятельности.

чувства (чувства беспричинного страха, тоски или отвращения). Можно предположить, что произведения, созданные в горизонте эстетики отвержения, способствуют приспособлению человека к жизни в ситуации неопределенности, столь характерной для жизни в современном мире, позволяя человеку освободиться от излишнего напряжения, сбросить тревожность и подсознательный страх, выплеснув его в переживании художественно-эстетически страшного, ужасного или отвратительного...

В европейской эстетике второй половины XX века понимание художественного произведения как лекарства от страхов и ужасов было присуще Ю. Кристевой, полагавшей, что задача искусства состоит в том, чтобы отвергать низменное и очищать от скверны. Эффективность искусства, а ближайшим образом — литературы, проверяется (по ее мнению) тем грузом бессмыслицы, кошмаров, мерзости, ужасов, который она может «на себе» вынести. В этой основной для себя функции очищения от скверны, искусство, по ее мнению, пришло на смену религии; если физически отвратительное исторгается посредством рвоты, то духовно мерзкое отторгается искусством — духовным аналогом физических спазмов. Развитие эстетического на почве отвратительного имеет своей целью предохранить «Я» посредством конвульсивной разрядки, крика, тошноты. Мерзкое расположено на границе небытия и галлюцинации, той реальности, которая, если ее не признать, уничтожит личность[26].

Для заблудившегося в катастрофическом пространстве существования индивида литература является, по Кристевой, единственным средством самосохранения. Освобождающий эффект, сопровождающий чтение, имеет своим основанием рационализацию ужасного, страшного, мерзкого; человек припоминает пережитый ужас и начинает испытывать удовольствие, догадываясь, что гадкое — не объективно, это лишь граница двусмысленности, смесь суждения и аффекта, знака и пульсации. Тогда границы означаемого — ужаса — начинают таять, и художник спасается путем своего рода эстетической терапии.

---

[26] См.: *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб: Алетейя, 2003. Подробный разбор концепции Кристевой см.: *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. С. 117-128.

Творческое «Я» кристаллизуется в эстетическом бунте против ужаса. Отвращение — катарсис — творческий экстаз — такова структура творческого процесса. Литература — высшая точка, где отвратительное рушится в сиянии красоты[27]. *Катарсис — это акт превращения отвратительного — в прекрасное, ужасного и страшного — в возвышенное посредством замещения фобий через письмо.* «Кристева считает страх первичным аффектом. Многочисленные фобии, страхи (смерти, кастрации и т. д.) — метафоры нехватки, замещение которых осуществляется посредством фетишей. Высший фетиш — язык: письмо, искусство вообще — единственный способ если не лечить фобии, то, по крайней мере, справляться с ними; писатель — жертва фобий, прибегающая к метафорам, чтобы не умереть от страха, но воскреснуть в знаках. В литературе фобии не исчезают, но ускользают под язык. Таким образом, согласно Кристевой, культура продуцируется субъектом отвращения, говорящим и пишущим со страху, отвлекающимся от ужаса посредством механизма языковой символизации. Наиболее сильная форма подобного отвлечения — языковой бунт, ломка, переделка языка в постмодернистском духе»[28]. «Черные», шокирующие артефакты, вовлекая читателя, зрителя, слушателя в художественно-эстетическое переживание страшного, мерзкого, ужасного, помогают ему (здесь с Ю. Кристевой можно согласиться) освободиться от подсознательных страхов, которые «разряжаются» в экзистенциально безопасной для реципиента ситуации потребления «художественного продукта», когда сохраняется художественная дистанция по отношению к отвергающим феноменам.

Не входя здесь в подробный анализ воззрений Ю. Кристевой на ту роль, которую играет в искусстве отвратительное, страшное, ужасное, отметим, что ее концепция, на наш взгляд, страдает односторонностью: сведение искусства к способу спасения от фобий игнорирует те расположения, которые мы относим к эстетике утверждения и художественно-эстетическое воссоздание которых составляло (и по-прежнему составляет) эстетическую основу искусства.

---

[27] *Маньковская Н. Б.* Указ. соч. С. 120—121.

[28] *Маньковская Н. Б.* Указ. соч. С. 121.

Для концепции Ю. Кристевой характерна попытка описать опыт искусства на языке психоаналитической традиции и дать соответствующую (психоаналитическую) транскрипцию искусства, что, без сомнения, обогащает наше видение феномена искусства, но в то же время уводит в сторону от его онтологического прочтения. Не отрицая терапевтического аспекта художественного творчества и художественного восприятия, мы рассматриваем терапевтические функции искусства как побочный эффект художественно-эстетического события.

***Что в итоге?*** Анализ соотношения эстетического и художественно-эстетического опыта в области отвергающих расположений приводит нас к важному выводу: *из всех форм деятельного отношения к эстетическим расположениям только художественно-эстетическая деятельность, опирающаяся на художественную предметность произведения, позволяет человеку занять активную позицию по отношению к таким отвергающим человеческое бытие модусам чувственной данности Другого, как Небытие и Ничто.* Ни эстетическое паломничество, ни эстетическое действо, разворачивающие свои преэстетические возможности в пространстве Первичного мира, не могут иметь дела с Другим как Небытием или Ничто, не могут практиковать его как цель эстетической деятельности. Такой способностью человек обладает лишь в сфере художественно-эстетической деятельности (хотя и здесь деятельность, направленная на Небытие и Ничто, может практиковаться далеко не во всех видах искусства), где художественно-эстетические встречи с Небытием оборачиваются не только онтически нейтрализованной реакцией отшатывания, но и для отрицательного опыта Бытия в феномене «предельно интенсивного чувства». Благодаря онтической нейтрализации в художественно-эстетической деятельности негативных последствий чувственной данности Небытия и Ничто, человек и в этом виде эстетической деятельности стремится к переживанию особенного, Другого, к опыту интенсивного чувства, но не к Небытию, не к Ничто. В художественно-эстетической деятельности в горизонте эстетики отвержения человек *в конечном счете* все же стремится к утверждению (пусть косвенному) в Бытии, а не к падению в Небытие.

## 2.2. Утверждающие эстетические расположения и художественное произведение

Вопрос, направляющий исследование во второй главе, — это *вопрос о соотношении эстетического* (во всем многообразии утверждающих и отвергающих расположений Другого) *и художественного* опыта. Выше, на материале эстетики отвержения (2.1), мы рассматривали вопрос о том, могут ли отвергающие эстетические расположения подготавливаться в рамках художественно-эстетической деятельности и если могут, то какие именно, какой будет их онтолого-эстетическая конституция и как соотносятся друг с другом те *отвергающие* расположения, внешним референтом которых оказывается произведение искусства, и те, чьим референтом оказываются вещи Первичного мира. Применительно *к утверждающим* расположениям в области художественно-эстетической деятельности эти вопросы приобретут следующий вид:

1) Будет ли эффект, создаваемый произведением искусства, эстетическим эффектом или его следует определять как художественно-эстетический?

Если верно последнее, то в чем именно заключено его отличие от *эстетического* эффекта в ситуации, когда речь идет об утверждающем расположении? Как изменяет (если изменяет) онтологическую конституцию утверждающего эстетического расположения то обстоятельство, что оно замкнуто на артефакт? Вопрос этот становится особенно актуальным после того, как в разделе 2.1 мы установили, что хотя отвергающие *эстетические* расположения не могут быть телосом художественной деятельности, но зато ее телосом могут быть *художественно-эстетические* расположения.

2) Может ли творец художественного произведения иметь своей эстетической целью не только прекрасное и возвышенное, но и такие расположения, как ветхое, мимолетное, беспричинно радостное, затерянное, юное, древнее, большое и т. п.?

Чтобы ответить на этот (второй) вопрос, необходимо будет двигаться в двух направлениях: а) рассмотреть принципиальную возможность/невозможность достижения в рамках художественно-эстетической деятельности *утверждающих* эстетических эффектов, выходящих за рамки «прекрасного»

и «возвышенного»; б) обследовать различные отрасли художественного творчества, чтобы выявить те художественно-эстетические возможности, которые предоставляют его творцу и реципиенту различные искусства, что позволит описать те ограничения, которые накладывает на многообразные формы утверждающих эстетических расположений материал, в котором художник воплощает творческий замысел.

### 2.2.1. Эстетика утверждения: эстетические и художественно-эстетические расположения

***Эстетика утверждения и миф о Пигмалионе***. Вопрос о соотношении эстетических и художественно-эстетических феноменов, на первый взгляд, решается просто: художник создает, а реципиент воспринимает произведение, преэстетически нацеленное на утверждающее присутствие эстетическое событие (классическая эстетика определяла его в терминах прекрасного и возвышенного). При таком подходе получается, что прекрасные статуи, картины, песни, когда они вовлекаются в силовое поле эстетического события, играют ту же роль внешнего референта утверждающего эстетического расположения, которую выполняют скала причудливой формы, величественный ландшафт или поющий соловей. С эстетической точки зрения произведения искусства как внешние референты эстетического расположения ничем не отличаются от референтов утверждающих расположений, которые для подготовки эстетического события специально не предназначены.

При таком подходе между утверждающими и отвергающими художественно-эстетическими расположениями обнаруживается существенное различие. Если в эстетике отвержения *артефактичность внешнего референта оказывается необходимым условием самой возможности* ***созерцания*** предмета, в теле которого кристаллизовалось открывшееся в точке эстетического события Небытие (условием, без которого невозможно практиковать активное, деятельное отношение к отвергающим эстетическим феноменам), то в расположениях эстетики утверждения (юное, ветхое, старое, затерянное, маленькое, большое, прекрасное, возвышенное...), где онтолого-эстетическая дистанция не разрушается, а утверждается и обнаруживается, артефактичность

предмета (его выделенность в пространство «художественно данного»), вовлеченного в эстетическое расположение, не несет на себе той конституирующей художественно-эстетическое расположение нагрузки, которую она несла в отвергающем расположении. Сознание принадлежности художественного мира произведения к отделенному от воспринимающего лица Вторичному миру расщепляет онтологический и онтический моменты отвергающего расположения и 1) дает возможность и творцу, и реципиенту занять активную позицию по отношению к этим не поддающимся «приручению» феноменам[29]. Кроме того, сознание принадлежности артефакта к отделенному от воспринимающего лица Вторичному миру 2) *изменяет характер самого эстетического переживания*, так что художественно-эстетические чувства ужаса, страха или отвращения от мерзкого, хотя и остаются чувствами ужаса, страха или отвращения, становятся в то же время иными, так как проходят через эстетически модифицирующую призму художественного произведения.

Теперь следует уточнить, какую роль в *утверждающем* эстетическом расположении играет то обстоятельство, что внешний референт здесь — это не предмет природы и не подручный предмет, а артефакт, художественное произведение? ***Что нового вносит в эстетическую ситуацию и эстетическое расположение артефактичность внешнего референта в рамках эстетики утверждения как одной из двух полусфер эстетического опыта?***

Прежде всего, следует отметить, что художественное произведение, чьим телосом выступает тот или иной утверждающий эстетический опыт, выполняет одновременно две функции: служит местом (преэстетически заряженной формой) для встречи с Другим». Напомним, что деятельность по созданию вещи, служащей преэстетическим условием свершения эстетического события (местом возможной встречи с Другим), позволяет определять эстетические феномены как *художественно-эстетические*

[29] Уточним: в разделе 2.1 речь шла, разумеется, не о том, как в процессе художественно-эстетической деятельности человек «приручает» Небытие, а о том, как он «ловит» его в силки артефакта, «сажает в клетку» и созерцает через ее «прутья» Другое-как-Небытие: артефакт здесь — это и ловушка, и клетка для отвергающих модусов чувственной данности Другого.

расположения. Здесь важно то, что художественное произведение изначально являет себя как потенциальное место-для-Другого, что оно изначально создается как «место встречи» с ним.

Эта «изначальная» предназначенность вещи как артефакта к тому, чтобы быть местом локализации Другого как Бытия (мы сейчас говорим об утверждающих расположениях), эта ее принадлежность к *третьей реальности,* отличной и от мира наличных и подручных вещей (чувственно-предметный мир), и от мира идеальных предметов (числа, концепты, теоретические построения...), не может не сказываться на характере самого эстетического чувства. Как и в ситуации художественно подготовленной встречи с Другим в его отвергающих модусах, мы имеем дело не просто с изменением онтической дистанции по сравнению с эстетическим расположением, не опосредованным художественным произведением, но и с изменением отношения человека к тому, что происходит в точке эстетического события.

Происходящее в топосе события оказывается отнесенным к реальности артефакта как символического образования, совмещающего в себе принадлежность к вещам Первичного мира и в то же время выводящего реципиента в художественный, воображаемый, Вторичный мир. Онтическая дистанция между воспринимающим артефакт человеком и тем началом в нем, который делает артефакт его *художественной вещью*, оказывается бесконечной, непреодолимой: если артефакт есть предмет, исполняющий *только эстетические надежды и потребности* (ведь онтически он отделен от Первичного мира), то и чувство, возникающее в процессе взаимодействия с ним, будет иметь только эстетический (художественно-эстетический) характер. В жизни вне искусства эстетическое переживание может переплетаться с иными, неэстетическими переживаниями, поскольку вещь как предмет эстетического переживания тут не отделена от нее же как вещи, принадлежащей к миру подручного и наличного. Между, скажем, переживанием прекрасного в акте созерцания скульптуры, изображающей женское тело, и восприятием красоты женщины, принадлежащей Первичному миру, легко обнаружить следующее различие: если созерцание скульптуры как артефакта *исключает саму возможность* вступить с предметом не в эстетические, а, допустим, в дружеские или любовные отношения, то эстетическое чувство к «женщине из Первичного

мира» чаще всего *в той или иной мере переплетается с желаниями и стремлениями неэстетического характера*.

Переживание красоты артефакта (например, скульптуры) оказывается эстетически более «чистым» (произведенным, так сказать, в «лабораторных условиях»), чем переживание красоты существа Первичного мира в том случае, если предмет таков, что он прочно включен в иные (неэстетические) формы взаимодействия человека с сущим. Эстетический опыт «в полевых условиях» нередко приводит к разнообразным жизненно-практическим и этическим коллизиям, чего не бывает в ситуации художественно-эстетического опыта, отсекающего возможность его трансформации в чувство и действие неэстетического порядка[30].

В очерке А. П. Чехова «Красавицы» рассказчик описывает свои встречи с Неотразимой Красотой и те чувства и мысли, которые красавицы вызвали в нем и в других людях. Вторая из двух необыкновенно красивых девушек, описанных в рассказе, повстречалась рассказчику во время короткой остановки поезда на маленькой железнодорожной станции (это была, по предположению рассказчика, дочь начальника станции). Она привлекла к себе внимание пассажиров, прогуливающихся по платформе, среди которых был и молодой офицер, случайный попутчик повествователя, с которым связан интересный (с точки зрения

[30] Сказанное, разумеется, не означает, что художественное произведение (особенно литературное произведение) не может быть воспринято как интересное и (или) ценное не с эстетической, а с какой-то другой (религиозной, интеллектуальной, партийной и т. д.) точки зрения. Но такая актуализация произведения не тождественна его актуализации в качестве художественного произведения. В том случае, когда мы имеем дело с эстетическим опытом, кристаллизовавшимся в теле художественного произведения, то это произведение (как особенная вещь) гарантирует чистоту эстетического переживания от привнесения в него чувств, в которых эстетическое отношение к предмету смешивается с неэстетическим. Иначе говоря, смысловое содержание художественного произведения может быть использовано в неэстетических целях, но сам артефакт — артефакт как единство чувственного, воображаемого и смыслового, как проработанная замыслом художника материя (как особенная вещь) — находится по ту сторону житейских потребностей, интересов и действий.

занимающего нас вопроса) эпизод рассказа: «Проходя мимо станционного окна, за которым около своего аппарата сидел бледный рыжеволосый телеграфист с высокими кудрями и полинявшим скуластым лицом, офицер вздохнул и сказал:

— Держу пари, что этот телеграфист влюблен в ту хорошенькую. Жить среди поля под одной крышей с этим воздушным созданием и не влюбиться — выше сил человеческих. А какое, мой друг, несчастие, какая насмешка, быть сутулым, лохматым, сереньким, порядочным и неглупым, и влюбиться в эту хорошенькую и глупенькую девочку, которая на вас ноль внимания! Или еще хуже: представьте, что этот телеграфист влюблен и в то же время женат и что жена у него такая же сутулая, лохматая и порядочная, как он сам... Пытка!»[31]

Офицер, делая замечание о гипотетической влюбленности в белокурую красавицу бледного телеграфиста, говорит также и о своем собственном переживании: девушка, случайно встреченная ими на платформе, будь эта встреча не так мимолетна, поставила бы в сходную ситуацию и его самого, и, пожалуй, любого мужчину.

В чем сложность описанной в чеховском рассказе ситуации? В том, что к эстетическому переживанию Красоты[32] в образе молоденькой девушки примешиваются иные, неэстетические чувства: эротическое влечение, жажда обладания, чувство ревности, etc. Эти чувства видоизменяют переживание Красоты и примешивают к эстетическому влечению влечение иного рода. Причем неотразимость Красоты красавицы многократно усиливается (для мужчины) осознанием ничтожности каких-либо шансов на взаимность со стороны девушки, вызвавшей столь сильную эстетическую реакцию у множества разных людей. Встреча с такой Красотой будет сопровождаться печалью и ревностью как у мужчин, так и у женщин, оказавшихся рядом с красавицей.

Как видим, неэстетический, эротический элемент проникает даже в переживание Красоты в выигрышной с эстетической точки зрения ситуации краткого, не могущего иметь житейс-

---

[31] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т.; Соч.: В 18 т. — М., 1974—1982. Т. 7. С. 166.

[32] У Чехова речь идет именно о чувстве неотразимой Красоты, о чувстве безусловно прекрасного, а не о чем-то/ком-то более или менее красивом.

кого продолжения свидания с ней. Перерастание восхищения в эротически окрашенное влечение и сопровождающую его, как тень, ревность здесь нейтрализовано краткостью и случайностью встречи с красавицей. Но даже в такой ситуации неэстетический момент все же присутствует, так что чувство офицера оказывается заведомо более сложным по составляющим его элементам, чем то чувство и тот восторг, которые он мог бы испытать в ситуации созерцания прекрасной скульптуры. Отсюда вытекает разнонаправленность устремлений того, кто встретил прекрасную женщину, и того, кто открыл для себя прекрасное произведение искусства: один тяготеет к тому, чтобы присвоить предмет созерцания, другой, напротив, стремится к тому, чтобы поделиться своим восторгом с ближними и дальними, и будет счастлив, если они разделят с ним его чувство.

В качестве мифологического первообраза патологической метаморфозы художественно-эстетического опыта можно остановиться на ситуации влюбленности творца скульптуры (или ее случайного созерцателя) в прекрасное изваяние. Речь идет о таком отношении к скульптуре, которое преодолевает сознание ее принадлежности к условному, Вторичному миру художественных произведений. В качестве модели такой ситуации возьмём миф о Пигмалионе. В нем со всей определенностью обнаруживается граница, отделяющая художественно-эстетическое переживание от эстетического и эротического чувства[33]. Вот эта всем известная история в изложении Н. А. Куна: «Пигмалион ненавидел женщин и жил уединенно, избегая брака. Однажды сделал он из блестящей, белой кости статую девушки необычайной красоты. Как живая стояла эта статуя в мастерской художника. Казалось, что она дышит; казалось, что вот она двинется, пойдет и заговорит. Целыми часами любовался художник своим творением и полюбил наконец

[33] Этот миф послужил основой для целого ряда художественных произведений, в которых обыгрывается тема мифа о Пигмалионе и Галатее (драма Руссо, рассказ Й. Я. Бодмера, стихотворение Шлегеля, комедия Б. Шоу, кантата И. К. Ф. Баха, опера Рамо и Керубини, оперетта Зуппе «Прекрасная Галатея»; в России тема ожившего портрета и любви к ожившей женщине была реализована А. Н. Толстым в повести «Граф Калиостро», по мотивам которой М. Таривердиев написал одноименную оперу).

созданную им самим статую. Пигмалион обнимал ее; он целовал ее холодные, жесткие уста, разговаривал с ней, как с живой, называя самыми нежными именами. Он дарил статуе драгоценные ожерелья, запястья и серьги, одевал ее в роскошные одежды, украшал голову венками из цветов и сделал ей ложе из сидонского пурпура. Как часто шептал Пигмалион:

— О, если бы ты была живая, если бы могла отвечать на мои ласки, на мои речи, о, как был бы я счастлив!

Но статуя была нема»[34].

Ситуация Пигмалиона — это ситуация нарушения границы художественного отношения. В ней описывается переход от художественно-эстетического восприятия произведения искусства к его восприятию как предмета Первичного мира. Согласно древнегреческому преданию, Пигмалион приносит жертву Афродите и та оживляет прекрасную статую. «О счастье, о радость! Статуя ожила. Бьется ее сердце, в ее глазах светится жизнь. Славя великую богиню любви Афродиту и полный благодарности ей за то счастье, которое она ему послала, Пигмалион в восторге обнял прекрасную девушку, спустившуюся к нему с пьедестала. Зарделась она от девичьего стыда и глазами, полными любви, взглянула на художника»[35]. Из мира подобий статуя вступает в «мир людей». Оживление статуи — это чудо, совершенное богиней. Но чудо оживления лишь материализует то, что в переживании Пигмалиона уже стало живым. Это событие, этот переход от восприятия статуи как статуи к восприятию ее как девушки, сначала совершил Пигмалион, перешедший от художественно-эстетического восприятия к восприятию, совместившему эстетическое и неэстетическое (эротическое) отношение к высеченной из камня фигуре (Пигмалион полюбил ее так, как если бы она была необыкновенно красивой девушкой: *«Целыми часами любовался художник своим творением и полюбил наконец созданную им самим статую»)*. Здесь важна разница между словами «любовался» и «полюбил». До тех пор пока художник *любовался* статуей, он пребывал в сфере художественно-эстетического переживания, но как только он *полюбил* ее, он оказался не перед *статуей* девушки (которой можно любоваться

[34] *Кун Н. А.* Указ. соч. С. 55.

[35] Там же. С. 56.

как статуей), а перед окаменевшей, превратившейся в каменное изваяние *девушкой*. Пигмалион влюбился в нее и, любуясь ей, пожелал обладать ей как женщиной. Здесь сила творчества и художественно-эстетического созерцания превращается в магическую, волшебную силу оживотворения.

Переход из области художественно-эстетического в область эстетического и эротического свершился раньше, чем Пигмалион вознес свою молитву Афродите, и раньше, чем совершилось чудо оживления статуи. Вероятно, с точки зрения специалиста-психиатра поведение критского художника можно было бы квалифицировать как патологические, но для нас казус Пигмалиона — это указание на границу, разделяющую художественно-эстетический, эстетический и любовно-эротический опыт: нарушение границы косвенным образом указывает на ее существование.

### 2.2.2. Многообразие утверждающих эстетических расположений и их «присутствие» в художественно-эстетической деятельности

Вопросы, которые будут рассмотрены в этом разделе, тесно между собой связаны: это, во-первых, вопрос о достижимости/недостижимости — по ходу художественно-эстетической деятельности – тех из утверждающих расположений, которые выходят за рамки эстетики прекрасного и возвышенного, и это, во-вторых, вопрос о том, какие именно утверждающие расположения могут практиковаться в тех или иных видах искусства.

***1. Возможность утверждающих художественно-эстетических расположений по ту сторону эстетики прекрасного и возвышенного.*** Прежде всего, отметим, что еще со времен поздней античности, наряду с понятием прекрасного, в европейскую культуру вошло также понятие возвышенного. Его появление в сознании человека позднеантичного общества (о чем свидетельствует сочинение Псевдо-Лонгина «О возвышенном») свидетельствовало о кризисе античного миросозерцания, опиравшегося прежде всего на категорию прекрасного. Правда, широкий резонанс это понятие получило только в Новое время, когда из области риторики (Псевдо-Лонгин) оно перешло в философию и стало применяться как для определения

эстетически значимых феноменов природы, так и для характеристики артефактов. С момента конституирования эстетики как особой философской дисциплины в интеллектуальном и художественным сообществе Европы было признано, что чувство возвышенного – это чувство, которое может быть признано «тонким», «эстетическим» (в отличие от чувств, лишенных духоносности, и тем более — от «грубых удовольствий») и включено в круг переживаний, производимых творениями искусства (так И. Кант, иллюстрируя свой анализ возвышенного, ссылается не только на природные феномены, но и на архитектурные памятники (собор св. Петра в Риме, египетские пирамиды); Э. Бёрк цитирует Мильтона, а романтики относят к возвышенным предметам готический собор, средневековый замок, etc.). В эпоху романтизма возвышенное рассматривалось как важнейшее понятие философско-эстетической программы художников и мыслителей этого времени. В XX веке эта категория была заново актуализирована в работах постструктуралистов (Ж. Лиотар, Ю. Кристева).

Таким образом, уже с конца семнадцатого, а особенно — с середины восемнадцатого столетия прекрасное утратило свою монополию на описание эстетически ценного опыта[36]. Введение в круг эстетических идей концепта «возвышенное» открыло возможность дальнейшего расширения горизонтов эстетического сознания. Но если произведению искусства дозволяется быть возвышенным, тогда нет оснований для того, чтобы отказывать ему в возможности иметь своим источником и конечной целью и другие чувства, которые отличаются как от прекрасного, так и от возвышенного. Эстетика Другого как раз и представляет собой попытку расширить горизонты эстетического и художественно-эстетического опыта. В этой теории вводятся понятия, позволяющие превратить «немой» (не мой) опыт в «мой» и способствовать интеллектуальному «обживанию» человеком эстетических модусов его расположенности в мире.

[36] Создание произведений в горизонте эстетики возвышенного имеет столь же долгую историю, как и творчество в горизонте прекрасного, но одно дело — иметь что-то в опыте и совсем другое — выделить это что-то, назвать его по имени, сконцентрировать на нем внимание.

С позиций феноменологии эстетических расположений эстетика утверждения (катарсическая эстетика) может включать в себя неопределенное число эстетических феноменов. В ней, помимо прекрасного и возвышенного, находят себе место и другие расположения: такие, например, как ветхое, мимолетное, юное, беспричинно радостное, маленькое, большое, затерянное и др. Выход за рамки категорий классической эстетики ставит нас перед необходимостью определить отношение этих феноменов к преэстетической действенности художественного произведения, к его эстетической *цели*, к тому, что определяет не предметно-содержательную, а эстетическую *действенность произведения*.

Что касается возможности актуализации утверждающих расположений в рамках художественно-эстетической деятельности, то в ее наличии сомневаться не приходится (утверждающие расположения влекут к созерцанию, открывают мир в его полноте, утверждают, а не разрушают онтологическую дистанцию). Особую остроту здесь приобретает *вопрос об онтических ограничениях, накладываемых на эстетическую действенность произведения материалом, который используется в том или ином виде искусства*.

Но прежде чем перейти к изучению вопроса о возможности/невозможности свершения эстетических событий в различных видах искусства, следует выяснить, *нет ли среди утверждающих расположений таких, которые не могут быть преэстетически подготовлены в искусстве*.

В качестве пробного камня возьмем такое эстетическое расположение как **беспричинная радость**, которое, подобно тоскливому или ужасному, захватывает все сущее в целом, не локализуясь в каком-то предмете или группе предметов, и, следовательно, не может связываться с определенными вещами, на которые человек мог бы указать как на причину его радости[37]. Беспричинная радость не кристаллизуется в отдельном предмете, она распространяется на все, что окружает человека. А раз так, у исследователя закономерно возникает вопрос о возможности достижения беспричинно радостного в рамках художественно-эстетической деятельности, *имеющей дело с определенной вещью, с художественным произведением*.

[37] О феномене беспричинной радости см. **Приложение 1**, а также в кн.: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 198—206.

Конечно, нельзя сказать, что беспричинная радость как расположение не имеет соответствующих коррелятов в мире сущего; нет, она (подобно прекрасному, ветхому, затерянному и другим расположениям) их имеет. Но дело в том, что предметы, служащие преэстетическим стимулом для беспричинной радости, не могут быть выделены и перечислены, поскольку беспричинная радость переливается не просто на *любые* предметы, но на ***все предметы***, попавшие в поле восприятия захваченного ей человека. Беспричинная радость не имеет в мире определенного (вещь, группа вещей) референта, это автореферентное расположение[38]. В событии беспричинной радости всё сущее начинает как бы «светиться», непостижимым образом вместив в себя Целое. Но поскольку все вещи оказываются преисполнены радостью, беспричинно радостное может приуготовляться в рамках художественно-эстетической деятельности, в которой создаются артефакты, работающие на одно из утверждающих расположений.

Хотя предметные поводы к беспричинной радости могут быть разнообразными, но, в любом случае, это будут предметы, служащие преэстетическим стимулом для утверждающих, а не отвергающих расположений. Используя преэстетический арсенал прекрасной, возвышенной, юной, etc. предметности с тем, чтобы пробудить у реципиента не какое-то определенное

[38] Чувство эстетического удовольствия, сопровождающее переживание ветхого, затерянного, прекрасного, юного, etc., также беспричинно, беспредметно и онтологически позитивно как и беспричинная радость: его возникновение не может быть с необходимостью выведено из свойств объекта восприятия или из определенного состояния воспринимающего соответствующее явление человека, но при этом такого рода удовольствие (благодаря его локализации в специфической предметности) осознается не просто как чувство радости и полноты, но именно как ветхое, прекрасное, затерянное, возвышенное и т.д. Например, эстетический опыт ветхого увязывается с предметами, маркированными (в языке), благодаря их «внешним данным», как «ветхие предметы». Но беспричинно радостное не может быть увязано с какой-то специфической группой предметов, с определенной конфигурацией пространства, поскольку не существует вещей, которые можно было бы назвать «радостными» и которые личный или культурный опыт позволял бы удерживать в качестве преэстетически радостных предметов.

расположение, а приподнятое настроение «вообще», художник как раз и работает в эстетическом горизонте беспричинно-радостного.

Как выглядит, как воспринимается мир, просвеченный лучами радости без повода? Если у художника имеется такой опыт и если ему удалось вместить это переживание (чувство полноты присутствия) в артефакт, в вещи и положения Вторичного, художественного мира, то и его произведение может, в свою очередь, послужить преэстетическим стимулом к возникновению неопределенного, свободнолетящего чувства радости, которое, пробудившись в процессе художественного восприятия и кристаллизуясь в мире, возникшем в воображении реципиента, способно перелиться также и в Первичный мир. Чем же тогда будет произведение, послужившее почвой, на которой зародилось это чувство? Оно *будет не его причиной*, а *преэстетическим поводом* беспричинно-радостного как художественно-эстетического расположения. Но беспричинная радость, возникшая как специфическое настроение из данности Другого по ходу восприятия художественного произведения (прекрасного, возвышенного, юного, мимолетного...), — это эстетическое событие, которое можно помыслить и пережить.

Таким образом, мы полагаем, что если беспричинно радостное не может «напрямую» быть телосом художественной деятельности (такая радость достигается лишь опосредованно, через производство других эстетических феноменов), то лишь потому, что в искусстве мы имеем дело с определенным предметом. Другими словами, беспричинная радость как эффект восприятия художественного произведения, то есть как радость, родившаяся на острие двойного усилия художника и реципиента, не будет той же самой *беспричинной* радостью, которая пусть редко, но все же посещает человека в жизни вне искусства. *Художественно инициированная* радость отличается от беспричинной радости как *эстетического* феномена. Соотношение эстетического и художественно-эстетического похоже здесь на то, с которым мы сталкивались по ходу анализа соотношения отвергающих расположений, рождающихся в рамках художественной деятельности, и отвергающих расположений, целиком принадлежащих Первичному миру.

Итак, любое *утверждающее расположение может выступить в качестве телоса художественного произведения*. Это, конечно, не означает, что в искусстве реализованы все эстетические эффекты. Следует предположить, что некоторые из утверждающих расположений уже освоены искусством (выяснение того, какие именно, могло бы стать предметом специального исследования), освоение других — дело будущего. Для эстетики как картографии расположений поле эстетического опыта и его эстетических и художественно-эстетических кристаллизаций остается открытым. Эстетика Другого допускает возможность расширения круга расположений как за счет открытия новых, до сей поры неизвестных эстетических феноменов, так и за счет введения в область эстетической рефлексии давно существовавшего, но лишенного языка опыта. Конституирование новых, еще не легитимированных культурой, расположений может привести к пересмотру вопроса о границе, разделяющей эстетические и художественно-эстетические расположения.

***2. Возможность утверждающих художественно-эстетических расположений в отдельных искусствах (на материале литературы и садово-паркового искусства).*** Как уже было сказано, вопрос о характере отношений художественно-эстетических расположений к расположениям эстетическим следует детализировать применительно к отдельным искусствам, так как эти отношения могут существенно различаться по причине многообразия того материала, из которого и в котором художник воплощает свой замысел. К примеру, достижимость ветхого расположения в садово-парковом искусстве или в архитектуре, в прикладном искусстве и в искусстве интерьера становится проблематичной, если говорить о ветхом применительно к литературе, музыке, пластическому искусству или к живописи.

Не претендуя в рамках данного исследования на специальный анализ тех возможностей, которыми в этом отношении располагают различные искусства, попытаемся указать на проблемы, возникающие при переходе от исследования утверждающих художественно-эстетических расположений к рассмотрению эстетической продуктивности отдельных видов искусства. Для этого *сравним утверждающие расположения,*

*доступные литературе, с теми эстетическими возможностями, которыми обладает садово-парковое искусство*[39].

В «Эстетике Другого» была исследована роль преэстетической предметности в создании условий для свершения того или иного эстетического события. Оставляя в стороне вопрос о преэстетической расположенности человека как важном условии, способствующем или, напротив, препятствующем рождению утверждающих художественно-эстетических расположений (здесь *во всех случаях* требуется созерцательно-медитативный настрой, освобожденность от повседневных забот и сопряженных с ними помышлений), мы должны прежде всего исследовать, какой «коэффициент эстетического преломления» присущ материалу, используемому создателем садово-паркового ансамбля, а какой – материалу, которым распоряжаются поэт и прозаик.

В одном случае субстанция, из которой создается произведение искусства, — это **слово**, в другом — *деревья, камни, строения, фонтаны, скалы, ручейки, холмы, реки, овраги, песок, трава, небо, море, игра света и тени в просветах зеленых ветвей, шум ветра в кронах деревьев, etc.* Хотя материал садово-паркового искусства несравненно богаче по своей чувственной текстуре, чем слово и речь, зато язык, благодаря присущей ему функции означивания, может продуцировать в воображении реципиента не только образы сравнительно узкого набора предметов природы и культуры, которыми пользуется создатель садово-парковых ансамблей, но и всего реально или идеально сущего, всего, что было, и всего, что только «может вообразить себе» человек.

---

[39] Выбирая для сопоставления именно эти искусства, мы руководствовались тем соображением, что различия в эстетических возможностях разных направлений художественного творчества лучше всего выявлять через сопоставление тех видов искусства, которые максимально отличны друг от друга по материалу и по характеру его художественной проработки. Мы уже сопоставляли феномены литературного творчества с феноменами садово-паркового искусства, когда анализировали возможности преэстетической подготовки отвергающих художественно-эстетических расположений в разных видах искусства, теперь мы обращаемся к их исследованию с тем, чтобы прояснить вопрос об отличии одних искусств от других по их пригодности к подготовке встреч с утверждающими эстетическими феноменами.

За использование слова в художественном творчестве и возможность создавать виртуальные образы реальных и вымышленных предметов, ситуаций, процессов, за право описывать переживания и мысли писатель платит отказом от прямого эстетического воздействия на реципиента через организацию окружающей среды (организуемое им художественное пространство произведения — это пространство не реальное, а воображаемое). Из всех чувственно-предметных данностей, в которые погружен писатель в повседневной жизни, он располагает только словом с его фонетически-звуковой и визуально-графической телесностью, с присущей ему возможностью варьировать ритмический рисунок повествования, усиливать или замедлять темп, изменять окраску его тональности, расставлять фонетические, смысловые и эмоциональные акценты. Писатель может также пользоваться экспрессивными возможностями, которые дают ему различные по форме и величине шрифты, играть с размещением текста на листе бумаги и т. п.[40]

---

[40] Если бросить взгляд на развитие художественного слова, мы увидим, как выразительная в художественном отношении речь из устной стала письменной, и как эстетика «звучащего слова» мало помалу отступила на второй план. Первая форма маркированного слова — это слово сакральное, ритуальное, обрядовое, а рядом с ним — слово эпической поэзии, слово певца, сказителя, барда. Записанное слово эпоса долго звучало в степи и в лесу, на берегу моря и под защитой каменных стен, на пиру и в походе. Позднее, когда литература обособилась от «устного народного творчества», люди долго читали вслух, читали даже тогда, когда это было уединенное чтение. Чтение «про себя» — позднее явление, а привычка читать «шевеля губами», сохранялась в русских деревнях до самого недавнего времени. Такой тип чтения можно наблюдать и сегодня, когда читают дети или старики, не получившие образования. Чтение-проговаривание «про себя» во многом сохраняет темп и ритм, характерные для «чтения вслух».

Следующий этап — быстрое чтение с произнесением слов «про себя», без уловимого извне движения губ. Характер речи меняется, слово перестает быть только лишь записью звучащего слова, оно «проглатывается целиком», не «разжевывается» фонетически (хотя и както еще проговаривается): читатель торопливо схватывает смысл повествования, в его сознании возникают соответствующие образы, но записанное слово теряет здесь те каналы воздействия на человеческую душу, которые были присущи звучащему слову.

Таким образом, центр тяжести преэстетических возможностей

---

Вслед за скомканностью проговаривания «про себя» наступает момент, когда текст схватывается визуально без какого-либо намека на внутреннюю речь. Это характерно для так называемого «быстрого чтения», которое сворачивает чувственное восприятие слова до предела; для чтения художественного произведения эта технология чтения не годится (такой тип чтения можно назвать «информационным»). Развитию навыков быстрого чтения способствуют газета, журнал, развлекательная литература (литература-курортов-и-пляжей, литература-для-общественного-транспорта), а также работа с текстом на экране компьютера, где слово превращается в чистый знак-указатель и служит путеводителем по передвижению в виртуальном мире.

Быстрое чтение, съедающее фонетическую выразительность речи, препятствует и раскрытию графических потенций письма. Экспрессивные возможности графического начертания слова достаточно велики, но и здесь побеждает тенденция к упрощению, к демократизации, к «экономическим» стратегиям обращения со словом. В исторической перспективе обнаруживается тенденция к эволюции каллиграфического искусства от «плетения словес» в рукописных книгах Средних веков к усредненным печатным шрифтом XVIII—XXI столетий. Очевидно, что буква и слово рукописной книги гораздо более выразительны, чем печатные слова, а современные шрифты уступают в экспрессивности печатным буквам в книгах XVI—XVII веков. (Если говорить о России, то орфографическая реформа 1918 года ознаменовала новую фазу упрощения алфавита и, как следствие, дальнейшей деградации визуально-графической выразительности текстов.)

Таким образом, можно констатировать долговременную тенденцию к ослаблению эстетических потенций художественного слова в его фонетике и графике. Компьютерная страничка с текстом — еще один шаг по пути дематериализации и визуализации слова. Книга остается вещью среди вещей и воспринимается как особый предмет с присущим ему цветом, с фактурой обложки и с бумагой, на которой напечатан текст. Книга — это предмет, хранящий на себе следы времени и рукописных маргиналий на пожелтевших от времени страницах, в то время как компьютерный текст произведения (со стороны его внешней, чувственно-визуальной данности) — это экранный «эффект» функционирования компьютера, не существующий независимо от работающей машины.

Здесь мы имеем дело с экраном, и все, что мы обнаруживаем на нем, не имеет устойчивого субстрата: шрифт может быть изменен нами произвольно; цвет «листа», величина шрифта и проч. могут трансформироваться пользователем «по желанию». Эстетические потенции

словесного творчества (во всяком случае — в художественной прозе) лежит *не в слове как* особой, тонко организованной звучащей *плоти*, а *в слове* как пластическом материале, из которого создаются Вторичные, художественные миры. Слово – такой материал, в котором смысл до последней глубины пронизывает плоть, так что его звуковое (или графическое) тело почти исчезает, растворяется в том, что им обозначается, чтобы дать место *другим* вещам, чтобы в конечном счете дать место Другому (ведь все, что мы говорим, мы говорим о Другом, сама наша способность говорить — это следствие нашей причастности к Другому, нашей выдвинутости в него).

Садово-парковое искусство, напротив, с наибольшей для содружества искусств широтой и полнотой использует преэстетический потенциал вещей реального мира в их *подлиннике* (то есть в их данности не в слетающем с языка слове — «Посмотрите, какое большое дерево!», — а в пространстве Первичного мира), но при этом страдает от нехватки инструментов воздействия на реципиента посредством значений и образов, выходящих за рамки непосредственно данных вещественных форм и конфигураций пространства. Здесь смысловая сторона артефакта, то, «что» и «о чем» может сказать создатель парка, значительно уступает возможностям писателя.

Конечно, и садово-парковое искусство может транслировать смыслы, используя язык скульптуры, язык больших и малых архитектурных форм, символику различных пород деревьев, цветов и т. д. Можно даже говорить об особом «языке» садово-паркового искусства (ведь говорим же мы о языке движения, жеста, позы в искусстве танца, например!). Создатель парка говорит с нами, опираясь на исторически сложившуюся (и удерживаемую в культурной памяти людей и цивилизаций) семантику форм и цветов, на определенную концептуализацию мира, которая в явной (вербальной) форме реализуется в дискурсивном мышлении (богословском, философском, научном, политическом, экологическом и т. д.).

Кроме того, сад или парк (обычно составляющий единое целое с монастырем, усадьбой, дворцом, загородным до-

---

слова как плоти все больше редуцируются, а его смысловая, а точнее — знаково-информационная сторона становится все более значимой.

мом) для человека, знакомого с историей страны, в которой он располагается, и с его собственной историей, вызывает множество исторических и литературных ассоциаций, которые сами собой оживают в нас, когда мы медленно бродим среди деревьев, беседок и мостов, стянувших в одно целое несколько поколений, культур и эпох[41]. Подобного чувства не возникает в лесу, в степи, в горах или на море, когда мы созерцаем природные ландшафты в их внеисторической данности, а приметы человеческой жизни в складках первобытного рельефа не читаются.

Однако даже в своих природных формах (поросший редкими соснами холм, ручеек, сбегающий из расщелины

[41] Эту сторону (знаковую, мировоззренческую) садово-паркового искусства особенно ценил Д. С. Лихачев, неоднократно писавший о философской, идеологической и мировоззренческой составляющих в восприятии памятников этого искусства. И все же нельзя не отметить содержательно-смыслового минимализма языка парков, разговаривающих с человеком (по преимуществу) не на языке понятий, а на языке чувств. Мы полагаем, что Д. С. Лихачев преувеличивал роль семантического, историко-мемориального аспекта эстетической действенности парковых ансамблей. Описав эстетическую действенность парка, он делает замечание, которое сводит на нет своеобразие эстетической действенности парка как парка, а не как природного ландшафта: «Но при чем же тут человек, спросят меня? Ведь это то, что приносит вам природа, то, что вы можете воспринять, и даже с большей силой, в лесу, в горах, на берегу моря, а не только в парке. Да, так, но есть еще одна сфера, которую всем дает по преимуществу парк, или даже только парк. Это сфера — исторического времени, сфера воспоминаний и поэтических ассоциаций. *Исторические воспоминания и ассоциации — это и есть то*, что больше всего «очеловечивает» природу в парках и садах, *что составляет их суть и специфику* (курсив мой — Л. С.). Парки ценны не только тем, что в них есть, но и тем, что в них было» (Лихачев Д. С. Земля родная. — М., 1983. С. 68). Из этого высказывания следует, что новые, только что созданные парки, а также парки, в которых отсутствуют семантизирующие парковую среду артефакты неприродного происхождения, — вообще не парки. Это, с нашей точки зрения, слишком сильное утверждение. Ведь *сами по себе деревья, лужайки, аллеи, камни, пруды, если только к ним приложил руку художник, уже несут в себе некий смысл*: художник потому и разместил их таким, а не иным образом, *чтобы оказать эстетическое воздействие* на посетителя сада или парка.

у подножья горы, привольно раскинувшиеся на поляне старые липы) парк культурно, идеологически «нагружен» гораздо больше, чем аналогичный парковому ландшафту ландшафт природный, чья преэстетическая сила лишь в малой степени базируется на семантике, связанной с природными стихиями и феноменами (дуб — мужественность, сила, береза — женственность, чистота и т. д.). Гораздо важнее здесь чувственно-эстетическое воздействие, которое оказывают на посетителя парка травы и деревья, скалы и реки, порхающие бабочки и летящие по осеннему небу перелетные птицы. Недаром Кант, стремившийся основать свою эстетику на живых, не опосредованных культурными знаками впечатлениях, обращался за примерами тонких чувств к миру природы и только потом — к вещам, принадлежащим человеческому миру, к вещам, человеком созданным и для него существующим.

Но вернемся к тому, с чего мы начали: к различиям, которые мы обнаруживаем в способах преэстетического воздействия на человека художественного слова и садово-паркового искусства. Не смотря на то, что парк читается лучше, чем лес, поле или горы, не подлежит сомнению, что это искусство (по сравнению с искусством слова) ограничено в средствах, позволяющих воздействовать на реципиента через рассказ, через передачу смысла, идеи, через создание воображаемых пространства и времени и существующих в виртуальном хронотопе образов. Хотя семантика сада и парка более насыщена, чем семантика природного ландшафта, а (пре)эстетическая сила парка до некоторой степени зависит от того, какие смыслы были приданы ему создателем парка (и какие он накопил со временем), знаковая и сюжетная составляющая не играет в садово-парковом искусстве той роли, которая отведена ей в художественной литературе. Сад и парк в большей мере, чем художественная проза или даже поэзия, оказывают на нас *непосредственное* эстетическое воздействие, минуя сферу «знаков», опосредующих в литературе рождение образов и соответствующих им переживаний. В этом отношении парковое искусство сближается, с одной стороны, с музыкой, которая влияет на человека в основном помимо опосредующей эстетическое воздействие области знаков, а с другой — с «вольной природой», которая для того, чтобы *впечатлять*, быть преэс-

тетически действенной, вовсе не обязана что-то *значить*. Небо с плывущими по нему облаками и ручей в облагороженном человеком парковом ландшафте (впрочем, как и в не облагороженном человеком лесу) воздействуют на душу, но воздействуют не через образ, опосредованный художественным словом, а своей голубизной, глубиной, прозрачностью, подвижностью, бегущей водой, чистотой и свежестью воздуха. Все это придает садам и паркам (если сравнивать их с другими искусствами и, в частности, с искусством слова) особую эстетическую действенность. Нельзя не согласиться с Лихачевым в том, что «садово-парковое искусство — наиболее захватывающее и наиболее воздействующее на человека из всех искусств»[42].

Как истинный ценитель садово-парковых ансамблей, Д. С. Лихачев дает описание преэстетических истоков их эстетической силы: «Вы идете в парк, чтобы подышать чистым воздухом с его ароматом весны или осени, цветов и трав. Парк окружает вас со всех сторон. Вы и парк обращены друг к другу; парк открывает вам все новые виды — поляны, боскеты, аллеи, перспективы; и вы, гуляя, только облегчаете парку его показ самого себя. Вас окружает тишина, и в тишине с особой остротой возникает шум весенней листвы вдали или шуршание опавших осенних листьев под ногами, или слышится легкий треск сучка вблизи; какие-то звуки настигают вас издалека и создают особое ощущение пространства и простора. Все чувства ваши раскрыты для восприятия впечатлений, и смена этих впечатлений создает особую „симфонию“ — красок, объемов, звучаний и даже ощущений, которые приносит вам воздух, ветер, туман, роса...»[43] Такого рода непосредственным и притом «охватывающим» воздействием на человека не может похвастаться ни одно из непарковых произведений искусства: ни рассказ или стихотворение, ни опера или балет, ни живопись, ни близкая садово-парковому искусству архитектура...

Попытаемся подойти к вопросу о возможностях преэстетической настройки человека в садово-парковом искусстве через термины композиции и конструкции, воспользовавшись тем их определением, которое дал в свое время П. А. Флоренский:

[42] *Лихачев Д. С.* Земля родная. — М.: Просвещение, 1983. С. 68.

[43] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 68

конструкция суть то, ***о чем*** говорит данное произведение, его предмет, композиция — то, ***как*** оно говорит о нем[44].

Если в словесном творчестве почти всегда можно выделить предмет (то есть конструкцию произведения), о котором говорит писатель, отделив его от композиции, то в садово-парковом искусстве далеко не сразу становится ясно, что в нем является конструкцией, а что — композицией. Спрашивается, *что* изображает сад или парк? *О чем* он рассказывает, какое содержание несут деревья, дорожки, аллеи, беседки, мосты, газоны, ручьи, камни, скалы, скульптуры, павильоны? Конечно, семантика парка в отдельных его элементах (скульптуры, обелиски, мемориалы, малые архитектурные формы, названия аллей) может говорить посетителю о многом (о памятных исторических событиях, о религиозных и философских убеждениях его создателей, об их эстетических вкусах, о культурных увлечениях и т. д.), но *о чем говорит парк как целое*? В чем состоит его конструкция? Если мысленно исключить из парка скульптуру, малые и большие архитектурные формы, а также топонимику парка, то это обеднит его, но не уничтожит. Следовательно, не этими семантически насыщенными элементами определяется его «о чем». Но что же тогда есть конструкция парка?

***Парк как целое*** (при всем многообразии тех расположений, на производство которых могут быть нацелены отдельные его «уголки») ***имеет своей конструкцией мир***. Тогда парк, с точки зрения содержания, которое он несет с собой, — *это микрокосм*. Парк и сад стремятся воспроизвести, про-из-вести ***мир*** в миниатюре, мир в его возможной полноте, то есть представить созерцателю сад как модель мира[45], работающую

---

[44] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993. С. 111—143.

[45] Такова же конструкция архитектурных памятников, особенно храмовых сооружений. Архитектура, подобно парку, имеет своим предметом мир, но опыт мирности мира здесь достигается преимущественно в таких расположениях, как прекрасное, возвышенное, ветхое, в то время как садово-парковое искусство, благодаря многообразию присущих ему выразительных средств, может достигать опыта мирности мира и на иных, связанных с другими утверждающими расположениями маршрутах.

на преэстетическую подготовку опыта *мирности мира* (Другого в модусе Бытия)[46] как утверждающего эффекта расположений, которые рождаются под сводами садов и парков. Композиция парка нацелена на предъявление вещей в их максимальной преэстетической действенности. При этом его эстетический телос — это не обязательно прекрасное; таким телосом может быть любое утверждающее расположение (возвышенное, затерянное, ветхое и т. д.), поскольку мирность мира раскрывается во всех утверждающих Присутствие расположениях.

*Парк может настраивать своего посетителя на разные эстетические расположения, и создатель паркового ансамбля строит его таким образом, чтобы различные топосы парка, их смена по ходу движения могли подготовить художественно-эстетическое событие, здесь — одно, там — другое.*

Пространственность парка (ведь парк – это не вещь, а место) дает возможность задействовать целый набор «сцен», «картин», «перспектив» и использовать возможности различных утверждающих расположений, причем разнообразие эстетических эффектов, рожденных под сводами парковых аллей, связано еще и со свободой возможного маршрута движения по территории парка, поскольку дорожки и перспективы, предусмотренные его создателем, хотя и задают то, что может видеть зритель, но очень слабо регулируют порядок их просмотра (за исключением перспективы, открывающейся от входа в парк или у выхода из него). Кроме того, один и тот же парк, одни и те же уголки парка могут создавать разные эстетические эффекты в зависимости от погоды (солнечной или пасмурной, ветреной или спокойной, дождливой или сухой, холодной или жаркой и т. п.), от смены времен года, от времени дня, в которое человек посетил его.

В жизни вне искусства человек воспринимает мир как *пространство, объемлющее его тело* (мир никогда не воспринимается как вещь, имеющая такой-то «вид»). Оказавшись в садово-парковом ансамбле, он обнаруживает себя в особым образом организованном пространстве, открывающимся как

---

[46] О мирности мира в контексте прояснения сути утверждающих (катарсических) эстетических расположений см.: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 308—325.

такая конфигурация *окружающего мира*, *которая призвана оставить его с миром один на один*. Мир *окружает человека со всех сторон*, но он никогда не дается ему с исчерпывающей полнотой. Мир — это то, в чём человек находит себя как местоимение, как *имеющий место, как присутствующий*. Мир — это среда, в которой *живут*, а потому *образ мира* нельзя дать через предъявление единичного предмета, образа, формы (всякий предмет — это предмет, принадлежащий миру, то, что находится в мире). Мир — то, что стоит за образами, за вещами, мимо которых, среди которых движется человек, то есть он дан ему как нечто ускользающее: я — в мире, но мир не есть ни та или иная из этих вещей, ни те вещи, среди которых я нахожу себя.

*Образ мира* можно получить только в движении внутри предметной среды, когда наше внимание сфокусировано не на том или ином предмете, а на пространстве, которое нас окружает. Движение по саду как раз и позволяет пережить то, что мы, погруженные в свои мысли, озабоченные житейскими попечениями, обычно «пропускаем». А в саду торопиться некуда. Мы просто гуляем и созерцаем то, что встречаем по ходу движения. Наше внимание занято его удивительным разнообразием: перед нашим взором сменяют друг друга ландшафты, мы видим цветы и деревья, дома и мосты, лужайки и рощи... В саду мы отдаем себя окружающему, впускаем его в себя, этому способствуют и настроенность на восприятие мира в его гармонии, и само устройство парка как такого места, которое преобразовано человеком ради выявления в небольшом пространстве пространства мирового, ради явления мира в его мирности. Целое парка, как и целое мира, не дано, но задано. Гуляя по парку, мы всегда воспринимаем только какую-то его часть, но эта часть, это место представляет весь парк как объемлющее нас целое.

Когда мы находимся в лесу, в поле, на берегу реки — мы тоже имеем дело с миром, но если наше восприятие не сориентировано на его переживание, то мы (что чаще всего и имеет место) воспринимаем не мир, но его «части»: лес, реку, поле, холмы, овраги, поляны и только иногда, в виде исключения, мир. В парке же все говорит о мире в его перво(з)данности, ведь основная, главная идея европейского парка — это воссоздание эдемского сада, гармоничного, совершенного и свободного от

зла мира. Парк — это место, созданное ради того, чтобы мы могли остаться наедине с собой и миром.

Итак, чтобы сделать конструкцией произведения мир, человека необходимо поместить «внутрь» художественного пространства, что в большинстве «изящных искусств» (например, в живописи[47], скульптуре, танце, театре...) сделать не удается. Конечно, каждое произведение – это целостность, а потому оно может рассматриваться как своего рода микрокосм, но все же каждое из искусств говорит о специфическом содержании того, что «в» мире (и через это «что-то» реципиент может *открыть для себя мирность мира*), в то время как *парк «изображает» именно мир-как-космос*.

Аналогичные садово-парковому искусству возможности приобщения человека к восприятию «мира» (через восприятие образов «мира») имеются также в архитектуре, где творец может добиваться эффекта эстетического впечатления, сходного с эффектом, полученным из общения с садово-парковым искусством, поскольку человек здесь погружается «в» пространство архитектурного ансамбля или находится в интерьере архитектурного сооружения (храм и дворец как модели мироздания)[48].

Литературное творчество также способно дать нам чувство мира, но это будет тот мир, в котором читатель перемещается вместе с героями произведения, — мир художественный, Вторичный[49], в то время как в парке, в пространстве архитектурного ансамбля человек находится в двух мирах одновременно: в художественном мире парка как артефакта и в Первичном мире. В парке эстетизируется не вещь, не форма, а мир, в котором мы живем и умираем; фрагмент ландшафта преображается

[47] Здесь мы привязаны к одной точке зрения на мир, мы не движемся среди вещей, изображенных на картине: перед нами образ мира, являющий нам, например, какой-то пейзажный мотив, но не сам мир.

[48] Следует, правда, отметить, что в отличие от сада, который мы всегда воспринимаем «изнутри», архитектурные памятники мы чаще осматриваем снаружи. В этом случает памятник архитектуры выступает как предмет в мире. Положение меняется, если мы погружаемся в архитектурную среду (площадь, улица, внутренний дворик и т. д.).

[49] Отметим и то обстоятельство, что писатель редко когда ставит перед собой задачу рассказать не о чем-то, а о мире. Единственный пример, который можно привести сходу, — это «Война и мир» Л. Н. Толстого.

таким образом, чтобы вызывать у посетителя представление о мире, о времени и о себе в этом мире.

После того как мы в общих чертах обрисовали отличие преэстетических возможностей литературы и садово-паркового искусства по способу их воздействия на человека, попытаемся выяснить, какие последствия это может иметь для ограничения или расширения спектра онтолого-эстетических расположений, входящих в преэстетический потенциал искусства слова и искусства эстетизированного ландшафта. При рассмотрении данного вопроса возможны различные подходы.

*1. Слово — не облако, слово — не дождь, ты не промокнешь под ним.* Благодаря тому, что в литературе мы непосредственно не воспринимаем то, *о чем* говорит писатель (не воспринимаем посредством зрения, слуха, осязания, обоняния...), предметно-тематические возможности этого вида искусства расширяются едва ли не до бесконечности: с помощью слова все можно описать и все можно показать так, что переданное будет нести в себе – преэстетически — семена тех впечатлений и чувств, которые художник вложил в описание. Литература позволяет связать в одно целое множество лиц и предметов хронологической, психологической, логической, образно-символической связью, она позволяет описать и мир внутренний, и мир внешний, представить и прозу жизни, и фантастические картины «миров иных». Одним словом, в литературе *могут быть выражены любые эстетические расположения* (не только утверждающие, но и отвергающие), в ней может быть изображена какая угодно предметность, настраивающая реципиента на самые разные расположения, но при этом читатель будет воспринимать лишь описания, образы, смыслы, но не ветхие, юные, мимолетные, затерянные, маленькие, etc. вещи. Литературное произведение способно дать тонкое, глубоко детализированное и выразительное описание переживаний человека, оказавшегося во власти ветхого, юного, мимолетного, затерянного или маленького. Такое описание подталкивает читателя к воссозданию в воображении преэстетически ветхих, юных, мимолетных, затерянных <...> предметов. *При этом Другое художественно-эстетического опыта будет связываться читателем не с описанными в произведении вещами и состояниями, а с произведением,*

*которое, в меру его литературного совершенства, воспринимается читателем в горизонте красивого, изящного, поэтичного, одним словом — в горизонте прекрасного.* И в самом деле, разве то, что мы чувствуем, когда читаем стихотворение Тютчева, в котором дано описание ветхих вещей, где передано переживание этого чувства лирическим героем, будет опытом ветхого[50]? Разве то, что мы чувствуем, читая это стихотворение, не есть чувство прекрасного, вызванное восприятием и переживанием гармонии и изящества его поэтической формы? Разве эстетический эффект от стихотворения не связан с благородной простотой и гармоничностью, с которой Федор Тютчев *описал ветхое и выразил сопровождающее его чувство*?

Эстетические расположения, подготавливаемые литературным произведением, не могут, таким образом, полностью соответствовать эстетическим расположениям «в жизни». Любые вещи могут быть ветхими, а слово таковым не бывает. *Слова не ветшают так, как ветшают вещи*, слова устаревают, выходят из употребления, утрачивают какие-то из своих значений, изменяют свою звуковую форму, но они не способны «обветшать». Жизнь слова легко возобновима, но кратковременна, слово не воспринимается как вещь, изъеденная годами, оно не переживается как сущее, чья пространственная данность являет *следы* времени на своем теле. Слово может восприниматься как прекрасное, торжественное, возвышенное, но не как юное, ветхое, мимолетное или затерянное.

---

[50] Обвеян вещею дремотой,
Полураздетый лес грустит...
Из летних листьев разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на ветви шелестит.
Гляжу с участьем умиленным,
Когда, пробившись из-за туч,
Вдруг по деревьям испещренным,
С их ветхим листьем изнуренным,
Молниевидный брызнет луч!
Как увядающее мило!
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так цвело и жило,
Теперь, так немощно и хило,
В последний улыбнется раз!..
*Ф. И. Тютчев*

Что касается садово-паркового искусства, то о том, что особенности этого вида художественной деятельности дают садоводу широкие эстетические возможности в области эстетики утверждения (исключая подготовку отвергающих расположений[51]), сказано достаточно. В саду и в парке человек может встретить преэстетически прекрасные, возвышенные, ветхие, старые, юные, мимолетные, затерянные и т. п. предметы и оказаться в соответствующем эстетическом расположении; литератор же, разбивающий словесный парк своего воображения, может рассчитывать только на то, чтобы настроить читателя на встречу с прекрасным или возвышенным.

Сказанное позволяет установить следующую закономерность, описывающую отношение различных видов искусств к эстетическому опыту: *чем более специфичен, односторонен и выделен из жизненного мира материал, посредством которого художник создает произведение, тем уже круг эстетических расположений, доступный данному виду художественно-эстетической деятельности.*

*2. Слово — облако, слово — дождь. Дождь промочит тебя, но не здесь...* Но возможен и иной подход к интересующему нас вопросу. И он представляется нам более верным и обоснованным, чем позиция, рассмотренная выше.

В рамках этого подхода вопрос решается следующим образом.

Благодаря тому, что в литературе мы воспринимаем то, что воспринимаем, через посредство слова, предметно-тематические возможности этого вида искусства расширяются: речевыми средствами можно описать, показать, истолковать любой предмет, любое чувство, переживание или ситуацию. Это позволяет автору литературного произведения апеллировать *к любым чувствам своего читателя,* достигая «на выходе» *различных эстетических расположений.* То, что *речевое тело* (речь воздействует на человека непосредственно, как воздействует на него музыка) преэстетически ограничено подготовкой событий встречи с прекрасным[52], не

---

[51] См. § 2.1 настоящего издания.

[52] Мы говорим «преимущественно», потому что можно предположить, что слово-как-тело работает и на такие расположения,

означает, что литература как вид искусства ограничена в своей художественно-эстетической действенности только этими расположениями.

Как доступный нашему чувственному восприятию фонетический и графический организм слово-*знак* способно нести в себе и проращивать в нашем воображении любые вещи и состояния, следовательно, оно может настраивать нас на самые разные расположения. То обстоятельство, что в произведении мы не сталкиваемся с ветхими, юными, затерянными, возвышенными и проч. предметами непосредственно, но лишь воссоздаем их в своем воображении, опираясь на их словесный «набросок»

---

как маленькое, большое, молодое, древнее, тоскливое, скучное и др. Во всяком случае, можно допустить (только допустить, поскольку в рамках этой книги данная проблематика не будет исследоваться специально), что звучание слова, его фонетическая форма, до некоторой степени способны преэстетически подготавливать перечисленные выше расположения. При этом разные языки обладают в этом отношении разными возможностями. Русский язык, к примеру, владеет богатым фонетическим инструментарием для подготовки таких расположений, как маленькое, молодое (благодаря широкому распространению таких уменьшительно-ласкательных суффиксов, как -оньк/-еньк, создающих звуковой образ, звуковое ощущение чего-то хрупкого, непрочного, маленького и вместе с тем милого, относящегося к миру детства и нуждающегося в защите), древнее (здесь играет свою роль распространенность в русском языке таких «усталых», старчески сипящих, шипящих и низких звуков, как «ш-ш-ш», «щ-щ-щ», «х-х-х», «ж-ж-ж», «п», «ч-ч-ч», «с-с-с», «ы-ы-ы», «у-у-у»).

Тени *с*изые *с*ме*с*или*с*ь,
Цвет *п*облекн*у*л, зв*у*к *ус*н*у*л —
*Ж*изнь, дви*ж*енье разре*ш*или*с*ь
В *су*мрак з*ы*бкий, в дальний г*у*л...
Мот*ы*лька *п*олет незрим*ы*й
*Слыш*ен в возд*ух*е но*ч*ном...
*Час* тоски нев*ы*разимой!..
В*с*ё во мне, и я во в*с*ем!..
С*у*мрак ти*х*ий, *су*мрак *с*онн*ы*й,
Лей*ся* в гл*у*бь моей д*уш*и,
Ти*х*ий, темн*ы*й, благовонн*ы*й,
В*с*е залей и ути*ш*и.
*Чу*вства — мглой *с*амозабвенья
*П*ере*п*олни *ч*ерез край!..
Дай вк*ус*ить уни*ч*то*ж*енья,
С миром дремлю*щ*им сме*ш*ай!

*Ф. И. Тютчев*

(на их «словесный портрет»)[53], не может служить доводом против того, что наша эстетическая реакция на воображенный предмет является столь же доброкачественной в эстетическом отношении, как и переживание, возникшее в результате прямого контакта с преэстетически ветхим, юным или, скажем, затерянным предметом. Слово действительно не может быть ветхим, но с помощью слова можно дать такое описание старой вещи, которое, быть может, позволит читателю впервые увидеть и пережить (и тем самым осознать) то, с чем он встречался и что уже чувствовал, но не мог сделать своим, перевести «немой опыт» в «мой опыт». При этом писатель не только предоставляет материал для читательского воображения, не только дает ему возможность «увидеть» различные предметы и ситуации, но и создает определенный эмоциональный и семантический контекст, в котором рождается то или иное эстетическое расположение.

Слово как материал художественного творчества позволяет одним и тем же языковым «движением» и описать ситуацию, и вложить в ее описание то чувство, которое данная ситуация (вещь, положение, сюжетная коллизия) вызывает у писателя, и тем способствовать возникновению соответствующего переживания у реципиента. Путей для такой эстетизации языка литературного произведения (то есть его нацеливания на стимуляцию особенных, эстетических переживаний) много: это и наполнение нейтрального, «объективного» описания ситуации, предмета, жизненной коллизии преэстетически действен-

[53] Причем важно учитывать, что язык семантичен от начала и до конца, так что можно говорить о лексической, грамматической (синтаксис и морфология) и прагматической семантике (такого понимания семантики придерживается А. Вежбицкая; см.: *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. — М., 1996). В русском языке дополнительные эстетические возможности создают исторически сформировавшаяся в нем диглоссия и церковнославянско-русское двуязычие, давшие новому русскому литературному языку богатые возможности для подготовки таких, к примеру, расположений, как «древнее» и «возвышенное» (дочь/дщерь, голова/чело, вода/хлябь, отец/отче, дерево/древо...). Анализ феномена диглоссии в русском языке и ее значение для формирования языка отечественной литературы XVIII—XIX веков дал Б. А. Успенский (см.: *Успенский Б. А.* Краткий очерк русского литературного языка (XI—XIX вв.). — М.: Гнозис, 1994).

ными, но скрытыми от читателя образными и выразительными стимулами, это и прямой, эмоционально окрашенный комментарий к происходящему со стороны автора или рассказчика, это и описание того, что переживают персонажи, и объективное описание их поведения и т. д. и т. п.

Таким образом, искусство слова обладает целым набором действенных инструментов, с помощью которых писатель *может преэстетически подготовить эстетическое восприятие ветхого, мимолетного, старого, затерянного, юного, маленького, уютного, просторного и т. д., выйдя за границы эстетики прекрасного и возвышенного,* а тем самым и за границы, установленные философской эстетикой Нового времени. Во всяком случае, те специфические преэстетические возможности, которыми обладает литература и которых почти лишено садово-парковое искусство, позволяют писателю создавать преэстетические условия для встречи с Другим не только в образе прекрасного или возвышенного, но и в образе ветхого или, скажем, юного. На стороне садово-паркового искусства — *сила непосредственности и подлинности выделенных специально для их эстетического созерцания вещей природы и культуры*[54]*, на стороне писателя — сила эстетически выразительного и эстетически действенного* слова, выделенного из повседневной речи и соединяющего Другое и сущее. Писатель, не смотря на то, что он проигрывает создателю парка в способности «без лишних слов» являть преэстетически действенные вещи и пространства Первичного мира, располагает *более широким по сравнению с ним набором инструментов для преэстетического наведения читателя на то или иное*

---

[54] Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что такое направление в искусстве XX века, как реди-мейд, лишь повторяет (и не всегда удачно) то, что уже давным-давно вошло в обиход садово-паркового искусства, где галька становится не просто галькой, а элементом композиции парка как эстетически значимого пространства, где обычная скамейка превращается из «просто скамейки» в предмет эстетического созерцания... Белка, птица, рыба, мост через ручей как бы «выставлены» в интерьере парка, оставаясь при этом белками, птицами и деревьями, живущими своей беличьей, птичьей, древесной или «мостовой» жизнью. То, что они не только «выставлены», но и продолжают жить обычной жизнью, отличает их от реди-мейдов, изъятых из «прежней жизни» и высветленных в музее.

*эстетическое расположение*. Он не только предлагает ему материал для воссоздания в воображении преэстетически значимого предмета, он также способствует (целенаправленно интонируя свою речь, включая слова и порождаемые ими образы в ассоциативное, символическое и сюжетное пространство произведения) тому, чтобы, например, воссоздаваемый им образ запущенного сада, покинутого хозяевами дома, осенней листвы и т. п. был эстетически притягательным образом, причем притягательным в горизонте ветхости[55], или, допустим, затерянности, мимолетности...

Как видим, слово может быть стимулом к эстетическому переживанию (переживанию чувственной данности особенного, Другого) в качестве знака, отсылающего читателя к соответствующим явлениям, образам и понятиям[56], в качестве возбудителя эмоции, переживания[57], в качестве звуковой волны, способ-

---

[55] Если в жизни, встретившись с ветхой вещью, человек легко проскакивает мимо нее, не воспринимает ее как предмет эстетического созерцания, то художник слова показывает ее таким образом, что хотя читатель и может проскочить мимо, но вероятность такого проскакивания существенно снижается за счет того, что художник сознательно удерживает в фокусе внимания читателя ветхость ветхих вещей как что-то само по себе притягательное и волнующее.

[56] Эта функция художественного слова, в свою очередь, многослойна: слово действует на читателя не только через его прямое значение, но и через посредство сопровождающего его шлейфа эстетически действенных, активизирующих читательское восприятие и воображение коннотаций и ассоциаций. «Поэзия и хорошая проза ассоциативны по своей природе. <...> Слова в поэзии означают куда больше, чем они называют, „знаками“ чего они являются. Эти слова всегда наличествуют в поэзии — тогда ли, когда они входят в метафору, в символ или сами ими являются, тогда ли, когда они связаны с реалиями, требующими от читателей некоторых знаний, тогда ли, когда они сопряжены с историческими ассоциациями» (*Лихачев А. Д.* О филологии. Высш. шк., 1989. С. 205).

[57] Слово в литературном произведении не только что-то «значит», но и передает различные переживания; оно передает их даже в тех случаях, когда означаемым выступает не чувство, а неодушевленный предмет: мы можем сказать «окно», а можем употребить слова «оконце» или «окошечко». Значение будет одним и тем же, а чувства, возбуждаемые эмоциональными модификациями слова «окно», будут различными.

ной (подобно музыкальному звуку, музыкальному содружеству звуков) предрасполагать к тому или иному эстетическому расположению, или, наконец, в качестве иероглифически свернутого в графический символ образа (искусство каллиграфии).

В рамках литературного произведения эстетический эффект **усиливается** и, одновременно, **усложняется** еще и в силу ***наложения*** 1) эстетического эффекта, производимого ритмизированной и музыкально интонированной тканью слов-как-звуковых-тел, и 2) эстетического эффекта от описания какого-либо преэстетически значимого явления (например, того, что данная культура, данный писатель рассматривают как ветхое, возвышенное, затерянное, страшное, юное и т. д.). Кроме того, соединение эффектов от эстетической действенности слова и от влияния того, «что» выражается этим словом, «что» это слово доносит до читателя (эффект от восприятия преэстетически заряженного предметного содержания, доставленного с помощью определенной вербальной конструкции), может создавать значительный эстетический резонанс и усиливать воздействие текста на читателя. Соединение двух различных эстетических расположений, которые взаимно усиливаются при наложении друг на друга (прекрасное и ветхое, возвышенное и ветхое, прекрасное и юное и т. д.), создает эстетическое чувство сложной конфигурации. Однако в этом случае (при наложении *разнородных* преэстетических векторов произведения в рамках эстетики утверждения) эстетическое восприятие оказывается настолько эстетически многослойным, что читателю бывает непросто осознать и отрефлектировать все слои, захватившего его переживания. Например, прочитав стихотворение Пушкина «Осень», он может утверждать, что на него произвело впечатление описание «увядающей природы», ее ветхость, а может, немного подумав, изменить свое суждение и сказать, что его поразила красота стихотворения, его поэтическая прелесть.

В случае наложения прекрасной, гармоничной художественной речи на эстетический эффект, возникающий при описании ужасных, страшных, безобразных, тоскливых расположений, мы получим чувство возвышенного, которое возникает как результат преодоления гармонией художественной формы хаотичности предмета описания. Чувство возвышенного, и здесь можно согласиться с Кантом, возникает на переходе

от переживания бесконечности и хаотичности мира к переживанию чего-то такого, что через переживание полноты и безусловности возвышает человека над хаосом эмпирически данного. Предметы, которые в реальной жизни могли бы послужить поводом для возникновения чувства страха, отвращения, ужаса (расположения, в которых человек имеет дело с Другим как Небытием), в границах литературного произведения играют ту роль, которую в эстетическом опыте вне искусства играет разбушевавшийся океан (звездное небо, горная цепь, водопад...), созерцание которого с безопасной для наблюдателя дистанции создает преэстетические условия для возникновения чувства возвышенного. Страшное, ужасное, безобразное, поскольку они становятся предметом описания во «внутреннем» пространстве-времени художественного произведения, также оказываются отнесенными на безопасное «расстояние» от созерцателя. Но слово, если оно совершенно в художественном отношении, не только дистанцирует нас от того, что в нем описывается, но еще и индуцирует возникновение возвышенного чувства. (Подробнее о наложении эстетических эффектов в искусстве художественного слова см. в **Приложении 6**.)

Автор этой книги склоняется, хоть и не без колебаний, к выбору второго варианта ответа на вопрос о преэстетических возможностях словесного творчества, признавая за художником слова не только право и возможность описывать в рамках литературного творчества ветхое, юное, мимолетное и проч., но и создавать условия для соответствующих *художественно*-эстетических расположений.

В основе первого варианта ответа лежит предрассудок, состоящий в том, что эстетический эффект – это эффект восприятия вещей Первичного мира. Однако в этом случае упускается из виду то обстоятельство, что образ, возникший в процессе чтения литературного произведения, способен играть роль воображаемого внешнего референта и быть топосом художественно-эстетического расположения не в меньшей мере, чем слово в его чувственной, телесной данности. Если вспомнить то, что было сказано о роли Вторичного мира в обеспечении подготовки отвергающих расположений, то в данном случае речь идет о возможности создания в рамках художественного творчества и, в частности, литературы

образов Вторичного, художественного мира, способных играть роль внешнего референта в расположениях, которые слово как специфическая преэстетическая предметность (слово-как-звук, слово-как-графический-образ), данная читателю в Первичном мире, пробудить не может.

*Художественно-эстетические* расположения *сложнее* для анализа и истолкования их эстетической природы, ***чем эстетические феномены, которые мы встречаем вне художественно-эстетической деятельности***[58]. Нам нелегко отделить эстетическое переживание красоты стиха от влекущей прелести воссозданной в нем ветхости увядающего осеннего леса, заброшенной усадьбы или покрытой мхом и изъеденной дождем скалы. Однако эстетический анализ литературного произведения позволяет выделить эти не всегда доступные нашему сознанию эстетические составляющие впечатления от художественного произведения как целого.

[58] Конечно, и полуразрушенная, давно опустевшая деревушка, и беседка, которая встретилась нам во время прогулки по засыпанному осенней листвой лесу, могут оказаться *преэстетическим стимулом* для к возникновения эстетического чувства (это может быть и чувство прекрасного, и чувство затерянного, и чувство ветхого), но, во-первых, в момент, когда мы уже захвачены одним расположением, возможность других расположений остается нереализованной (хотя в качестве подчиненной эстетическому лейтмотиву вариации такое расположение входит в состав событийно реализовавшейся эстетической данности), во-вторых, и эстетический мотив, и эстетические вариации (если только они имеют место) принадлежат к одной и той же предметности Первичного мира (уголок осеннего леса), в то время как художественно-эстетические эффекты при чтении литературного произведения, которые накладываются друг на друга, связаны с разными преэстетически действенными предметностям: с языком описания и с тем воображаемым предметом, который с помощью него описывается, изображается.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предложенной вниманию читателя книге были исследованы основные формы активного, деятельного отношения человека к эстетическому опыту. Эстетическая деятельность рассмотрена в формах эстетического паломничества, эстетического действа и художественно-эстетической деятельности. Значительное место отведено описанию и анализу художественно-эстетической деятельности. Существенно меньше места заняло в этой книге исследование эстетического действа, а изучение эстетического паломничества было лишь обозначено и не получило детальной проработки.

Такого рода неравномерность объясняется тем, что первоначально замысел книги состоял в том, чтобы распространить принципы феноменологии эстетических расположений на художественную деятельность, однако по ходу работы над этой проблематикой возникла потребность обрисовать специфику этой деятельности, отделив ее от других видов эстетически ориентированной активности. А таковые в ходе исследования обнаружились. Указанная выше неравномерность в распределении внимания между тремя основными формами эстетической деятельности в какой-то мере связана и с тем, что для эстетического сознания европейского мира художественно-эстетическая деятельность остается наиболее развитой и традиционной формой эстетической активности. Эстетическое действо и эстетическое паломничество как особые эстетические практики европейской эстетикой еще не тематизированы. Их исследование – попытка ввести паломничество и действо в философскую эстетику. Более детальное рассмотрение эстетического паломничества и эстетического действа — задача будущих исследований.

Считаем важным указать на то, что эти эстетические практики представляют собой те формы человеческой активности, роль которых в современной культуре возрастает. Их значение для современности состоит в том, что они открывают возможность эстетического обживания пространств, уже трансформированных технической цивилизацией. Эстетическое паломничество и эстетическое действо ставят перед нами задачу

продумывания «эстетической политики», базирующейся на сочетании охраны и обустройства мест эстетического паломничества с практикой эстетически осмысленного воздействия на окружающую действительность.

В анализе собственно художественно-эстетической деятельности (гл. 2) акцент делался на рассмотрении отвергающих художественно-эстетических расположений, поскольку их анализ представляется нам наиболее показательным в плане демонстрации того эвристического потенциала, которым обладает онтология эстетических расположений. Анализ отвергающих расположений позволил провести отчетливую грань между *художественно-эстетическими* и *эстетическими* феноменами и подготовить почву для различения художественных и эстетических феноменов в области утверждающих расположений. В том, что касается рассмотрения преобладающих в мировой художественной практике стратегий эстетики утверждения и анализа специфической конституции отдельных форм такого рода художественной деятельности, то оно остается одной из важных задач феноменологии эстетических расположений. В нашей книге такой анализ был проведен с использованием материала двух предельно далеких друг от друга видов художественно-эстетической деятельности: литературы и садово-паркового искусства.

Подводя итог исследованию эстетической деятельности в концептуальных рамках эстетики Другого, следует признать, что работа над изучением ее основных форм находится пока в своей начальной фазе. Впрочем, и это существенно, предварительный набросок типологии эстетической деятельности сделан, и горизонт для дальнейших исследований открыт. Автору книги остается лишь надеяться, что работа, начатая в этой книге, будет продолжена.

*Ноябрь 2002 года*

*Приложение 1*

# Феноменология эстетических расположений и ее конкретизация (феномены ветхого, юного, мимолетного, ужасного, страшного, тоскливого)

Чтобы конкретизировать основные принципы эстетики Другого, получившие определение в первом параграфе, приведем несколько кратких описаний утверждающих и отвергающих эстетических расположений. Такие описания позволят читателю составить представление о возможностях, открываемых эстетикой Другого перед аналитиком эстетического опыта.

***Ветхое*** — это расположение, в котором Другое открывается человеку как Время через чувственное восприятие временности, конечности сущего. До предела доведенный опыт временности существования сущего (опыт сущего как ветхого) своим онтологическим априори имеет данность Другого всему временному, то есть само Время, которое становится доступно восприятию в расположении ветхого в качестве того, что дает возможность воспринять сущее в его ветхости (конечности) и обеспечивает влечение к созерцанию ветхого.

Переживание ветхого может быть понято как опыт временности сущего, в котором открывается Другое как Время, как временящее Начало. Ветхая вещь — это вещь, которая уже не может быть другой (иной). *Безусловная невозможность становления другим* может быть определена и *как* восприятие вещи в ее *возможности не быть* (другим). Не быть не относительно (не быть в том или ином отношении), а не быть абсолютно или (что то же самое) — быть абсолютно иным по отношению ко всему существующему. Через абсолютную возможность/невозможность вещи быть другой (по отношению к самой себе) в опыте ветхого открывается Другое (Иное) как Время. В своей временности, конечности ветхая вещь открывается в своем существовании-веществовании, а человек в силовом поле ветхого как расположения *открывает для себя то, в чем и посредством чего он способен присутствовать в мире, — Время, Бытие.*

В опыте ветхого человек *утверждается в том, что онтологически дистанцирует его от вещей* (и тем самым делает их «его миром»), — он утверждается *в Другом как Бытии*. Чувство Времени, пробужденное в событии восприятия конечности сущего, утверждает человека в его онтологической дистанцированности от мира, в его способности понимающе воспринимать вещи. Эта дистанция в данном случае переживается не как относительная (как в восприятии исторического или циклического времени), а как абсолютная, онтологическая дистанция.

Обыденно, повседневно Время «понимается-воспринимается» человеком в «виде» старых или молодых людей, животных, растений, в образах осенней или зимней природы. В этих условных «образах времени» мы также имеем дело с «понятым временем», однако такая его эстетика еще не дает нам чувства Времени. *Условная данность Другого в рамках эстетики времени — это его данность в границах «времен» и «возрастов»*, в горизонте восприятия модусов циклического и линейного времени. Безусловная эстетика времени дана человеку в феноменах ветхого, юного и мимолетного. Здесь время открывается как Время, как то, что задает онтологическую дистанцию (утверждает структуру Присутствия как Другого-в-мире), как начало, дистанцирующее от сущего, как Другое сущему. Для сущего Время есть Бытие, есть то, «что» утверждает его как существующее (присутствующее). Все временное (= сущее) присутствует в открытости, и открыто оно — Временем как Другим «временному».

В опыте исторического и циклического времени человек имеет дело с «работой» Времени в сущем; время здесь — предикат сущего (сущее дано «во времени», в «таком-то-вот» времени): книга *старая*, а не *новая*, *вечернее* солнце — «ласковое», а *полуденное* — «знойное». Здесь онтологическая дистанция уже сказывается во временном видении вещей, но само дистанцирующее — Время, Бытие — тут еще не дано, не находится в фокусе восприятия, в фокусе чувства. В ветхом же дистанция становится абсолютной, так что опыт ветхого как конечного оказывается еще и чувством онтологической дистанции в данности, переживаемости *дистанцирующего* (Времени). Другое открывается как утверждающее дистанцию Другое, а не как отвергающее ее Другое (не как Небытие). В этом смысле эстетика времени и на условном, и на безусловном уровне (то

есть вся целиком) может быть противопоставлена эстетике отвержения человека в его человечности (в его способности присутствовать в мире) в опыте ужасного, страшного, безобразного и тоскливого.

Эстетика временных расположений нацелена на истолкование того, как Другое дано через восприятие самого существования вещи, а не того, как оно дано через пространственно данное «что» существующего. Все временные расположения — ветхое, юное, мимолетное, старое, молодое, зрелое, весеннее, осеннее, летнее, зимнее — говорят нам не о «что» вещей, не об их сущности, не о «что» мира, а о его «как», то есть о том, «как» вещь (мир) существует, каково «положение» вещи (мира) во времени.

***Юное*** – это расположение, в котором Другое открывается человеку как Время через восприятие сущего в горизонте возможности чего-то другого в его существовании. Сущее в расположении юного воспринято не в аспекте «определенной возможности быть другим», измениться, созреть, а в аспекте чистой возможности, в аспекте чистой возможности иного. Юное – это опыт Времени как возможности временного существования. В расположении юного «юное сущее» дано как то, в восприятии чего открыта не только возможность «определенного будущего», но *возможность как таковая*, открыто само Время. Восприятие чего-либо как *юного* следует отличать от восприятия чего-либо как *молодого* (обещающего нечто в плане достижения полноты своего «что» в более или менее отдаленной перспективе). Если молодое — это что-то еще не сформировавшееся, если молодое — это форма, которая еще не до конца раскрылась как такая-то-вот форма, то в юном мы не имеем дела с динамикой развертывания формы. На первый план в опыте юного выходит не «будущая вещь», а *сама инаковость будущего, чистая возможность «другого»,* небывалого, то есть в фокусе этого опыта оказывается сама возможность трансцендирования, а не ее относительная реализация в «определенном будущем». Переживание юного — это *чувство открытости временного горизонта*, не заслоненного перспективой определенной, а потому ограниченной будущности. *Юное — это* непосредственно, эстетически, *в самом чувстве выполненная абстракция чистой возможности существования сущего.*

Расположение юного в качестве необходимого, но недостаточного преэстетического условия своей актуализации предполагает наличие того, что воспринимается как молодое. Попав в расположение юного, молодое, не переставая по своим физическим характеристикам быть молодым, становится внешним референтом юного как переживания чистой возможности «другого» в ее полноте. От данности определенной формы временения (временения молодым в рамках линейной эстетики времени) нет постепенного перехода к опыту неопределенной другости чистого будущего; *такой переход мыслим лишь как событие*, как захват Присутствия Временем как тем, «что» временит. Расположение юного — это расположение, в котором Время дано человеку в безусловно *утверждающей* его как Присутствие (как Другое-в-мире) полноте, в нем открыто Время как «непочатое» Бытие, как то простое Начало, из которого и в котором существует сущее.

Юное — это не расположение, когда «еще есть время» (на то, чтобы стать зрелым), но расположение, в котором Время — «есть», актуально дано как чистая возможность. *Юное — это молодое вне всякого сравнения, безусловно молодое* (как, например, ветхое есть старое вне всякого сравнения, а возвышенное — большое вне всякого сравнения). Юное — это опыт открытости Другого из молодости, которая перестала (эстетически) быть молодостью и «стала» юностью аналогично тому, как в ветхом старость перестала быть старостью и «стала» ветхостью. В юном Присутствие утверждается не в каком-то его бытии, а в Бытии как ***полноте*** *возможности иного*. Такой опыт онтолого-эстетически *утверждает*, а не *отвергает* человека как Присутствие.

***Мимолетное*** – это расположение, в котором Другое открывается человеку как Время через восприятие краткости, мгновенности бывания сущего. Мимолетность – это временность сущего, воспринятая через опыт мгновенности настоящего, обретшей внешнее выражение в образе «на глазах исчезающего сущего» (осыпающиеся на ветру цветы вишни или яблони, игра солнечных лучей, блуждающих в просветах подвижной массы облаков, падающий на теплую землю и исчезающий у нас на глазах снег...). В мимолетном временность существования открывается созерцателю как *настоящее* без *прошлого* и *будущего*.

Достигая в восприятии мимолетного своего *предела*, опыт условного времени (времени в рассудочной развертке на прошлое-настоящее-будущее) сменяется опытом Другого, Времени, Бытия как того, что устанавливает онтологическую дистанцию и позволяет созерцать временность сущего как (в данном случае) его мимолетность. Присутствие в мимолетном расположении есть переживание конечности сущего и, одновременно, собственной конечности. Чувство конечности соединяется здесь с чувством актуальной бесконечности, с чувством Времени, обеспечивающего Присутствию возможность присутствовать в мире.

***Затерянное*** – это расположение, в котором Другое как Бытие открывается через восприятие сущего в его безусловной *в сравнении с окружающим пространством* — малости. В опыте затерянного воспринято, что все, имеющее «место» (*все сущее как «вот-это»*), в самом этом «имении места» *отъединено* ото всех других «мест», что оно «теряется» в той пространственной неопределенности. Формула восприятия для затерянной вещи такова: не сущее среди других *сущих*, а сущее, тонущее в безмерности *мира*, мирового *пространства* (одинокое строение на фоне бескрайней равнины, уединенная могила в степи, одинокая тучка на ясном небе и т. п.). Такая затерянная в безмерном (в абсолютно несоразмерном с ней) мире вещь оказывается лишенной смысла, то есть лишенной связи с «другим», дающим определенный, локальный, местный смысл такого-то-вот *место-положения* между тем-то и тем-то, среди того-то и того-то. Затерянная вещь — это вещь, погруженная в неопределенность пространства-среды, *она локализована непосредственно в мире*, поэтому такая вещь (в рамках затерянного как особого расположения) есть зримый запрос на связь не с другим сущим, а с миром сущего в целом, она затребует Целое самой своей потерянностью в мире (неопределенностью места, занимаемого ей в пространстве), бессмысленностью имения места в «бескрайности пространства».

Исчезающе-малая «точка» в пространстве как особенное, как от всего обособленное сущее спасается (получает осмысление-исцеление) в Бытии, которое открывается созерцателю в созерцаемом. Исчезающе-малая точка и Бытие – два полюса

«затерянного-как-расположения». Другое как Бытие онтологически утверждает (спасает) и созерцаемое, и созерцателя, который, созерцая сущее как «затерянное», одновременно *ощущает и самого себя* (как сущего) *затерянным в бесконечном пространстве*. Несоразмерность отдельного сущего миру сущего в целом здесь, с одной стороны, доведена до предела, а с другой — перекрыта, снята в чувстве сверхчувственного, безусловного, Другого. Другое открывает себя в затерянном как то, что утверждает онтологическую дистанцию, позволяющую видеть «малый» предмет как «затерянный», созерцать его и при этом испытывать удовольствие от чувства «полноты бытия». Опыт затерянного – это опыт Бытия, утверждающего Присутствие в его способности присутствовать, то есть не «теряться» в эмпирической безмерности мирового пространства. Другое здесь – то, что «ставит» человека по ту сторону сущего и, следовательно, по ту сторону страдания. В переживании *заброшенности как аффирмативного (утверждающего) эстетического расположения* мы имеем дело с онтолого-эстетическим катарсисом, очищением сущего (созерцателя и созерцаемой вещи) силой данности Другого как Бытия.

***Беспричинная радость*** – это расположение, в котором Другое открывается человеку как Бытие в чувстве безусловной полноты присутствующего сущего. Бытие, открытое *во всем*, наполняющее собой *все вокруг* (реальное и воображаемое пространство), дано и переживается как беспричинная и безусловная радость. Беспричинная радость – это расположение, которое «напрашивается» на то, чтобы соотнести его с отшатыванием-отчуждением ужаса: в отличие от прекрасного, ветхого или мимолетного и других расположений, которые локализуются вовне в отдельной вещи (или в группе вещей), беспричинная радость характеризуется не только безусловностью, но и всеохватностью. Подобно ужасу, беспричинная радость может быть охарактеризована через «всюду и нигде». Беспричинная радость есть безусловное («отличительное») расположение эстетики утверждения, онтически характеризующееся тотальностью и локализованное в пространстве, а не в отдельной вещи. Чувство Бытия здесь не может быть привязано ни к тому или иному виду вещи, характеризующему ее существование (время ее бытия), ни к ее

или их (вещей) качественным и количественным характеристикам. Человек как Присутствие размыкает мир способом отшатывания или влечения (притяжения) к сущему, но когда его влечет к себе все сущее в целом, то каждое сущее в отдельности есть то, что и влечет, и в то же время воспринимается как несоответствующее влечению, как неспособное вместить в себя всю радость, поскольку в данном случае притягивает к себе не онтологическая полнота в акте восприятии конкретной вещи, но «все сущее» в его преисполненности Бытием. Беспричинную радость следует строго отличать от «радости по поводу». Последняя носит условный характер и имеет конкретную причину.

Беспричинная радость — феномен не менее редкий, чем ужас, но он, несмотря на свою редкость, имеет для онтологического истолкования утверждающих расположений такое же значение, как ужас для расположений отвергающих (вызывающих реакцию отшатывания).

***Ужас*** – это расположение, в котором Другое открывается человеку в опыте безусловного отвержения человека как Присутствия. Небытие в этом расположении не локализовано в каком-то определенном сущем и дано как «бесчеловечный» мир, как сущее, неприемлющее, отвергающее человека в его способности присутствовать в мире. Сущее здесь воспринимается как утратившее (утрачивающее) свое значение, как мир, выпавший из «языка», как антимир. Опыт ужасного определяется как опыт абсурдного мира.

В расположении ужаса человек «оттесняется» от Бытия силой Небытия, отвергающего Присутствие как сущее, онтологически дистанцированное от сущего. Ужас есть чувство разрушения онтологической дистанции, метафизический апокалипсис Присутствия. Ужас свершается в восприятии *сущего в целом* как *утратившего* (утрачивающего) *свою понятность*, причем не какую-то «привычную понятность», а понятность как таковую. Ужасное следует отличать от условно и безусловно страшного как от расположений, в которых чувство Небытия локализовано «во плоти» того или иного сущего.

***Страх*** – это расположение, в котором Другое открывается человеку как Небытие, чья данность есть онтологически безу-

словное отвержение Присутствия. Небытие здесь (в отличие от ужасного расположения) локализовано в определенном сущем, дано как конкретность метафизически угрожающего сущего. Страшное как безусловно отвергающее эстетическое расположение (как онтологически страшное) воспринимается (в аспекте своего внешнего референта) в образе «непонятного сущего», от которого как от «непонятного» исходит неопределенная угроза.

*Безусловность* онтологически страшного коррелирует с *неопределенностью* угрозы, исходящей от определенного (но непонятного) сущего. *Неопределенность* угрозы показывает, что угрожающее здесь — не сущее (угроза, исходящая от определенного сущего, всегда конкретна, это угроза и опасность в том или ином отношении), а *само Небытие*, отвергающее способность человека присутствовать в мире (располагаться в нем и понимать его).

Страх как *безусловную* данность следует отличать от *условно (онтически) страшного*, в расположении которого Другое как Небытие разомкнуто несобственно, как страшное тем-то и тем-то, в том или в ином отношении.

Безусловно страшное — это расположение, в котором человек имеет дело с непонятным сущим не отвлеченно, не как с интеллектуальной проблемой, а событийно, целостно, когда невозможность нечто понять переживается как *отвержение самой его способности быть понимающим* в мире сущим.

***Тоску*** можно описать как расположение, в котором Другое открывается человеку как Ничто, как безусловная лишенность Бытия, кажущая себя в переживании бессмысленности сущего и, соответственно, бессмысленности собственного присутствия посреди такого сущего.

Данность Другого как пустого Ничто отвергает само собой разумеющуюся осмысленность человеческого бытия в рамках повседневной жизни, но окружающий мир (а тоска, как и ужас, онтически захватывает сущее в целом) в пределах данного расположения не воспринимается как отвергающий саму способность человека присутствовать в мире: мир здесь не выпал «из языка», вещи по-прежнему что-то значат, *онтологическая дистанция сохраняется, но* сохраняется *формально*, так что все сущее (в том числе человек как сущее) в расположении тоски лишается своей глубинной, онтологической осмысленности.

Отсюда вытекает важное отличие того типа отвержения человека в его человечности (в его способности присутствовать в мире), с которым мы встречаемся в расположении тоски, от его отвержения в расположениях ужаса и страха: отвержение Присутствия в тоске, являясь безусловным эстетическим расположением, есть не тотальное (как в ужасе и страхе), а частичное его отвержение, отвержение онтологической наполненности Присутствия, его «опустошение». Этим объясняется, почему тоска, в отличие от страха или ужаса, может быть затяжной. *Тотально отвергающие* расположения именно в силу своей тотальности не могут быть «длительными» в порядке «эмпирического времени». В тоске отвергается осмысленность присутствия, но не способность человека присутствовать (понимать сущее) как таковая.

Чувство общей осмысленности существования (обычно не осознаваемой), которая в повседневной жизни обеспечивается неявной данностью Бытия, лежащего в основании Присутствия, в тоскливом расположении «утрачивается». Другое здесь открывается (дается) человеку как «отсутствие Бытия» или как «пустота Ничто». Данностью Другого как Ничто характеризуется расположение, в котором Присутствие разомкнуто на отсутствие Бытия. Вот почему тоска всегда есть тоска по Бытию, всегда есть устремленность к утверждению в Другом как Бытии. Вещи в тоске сохраняют свое логическое значение, но при этом утрачивают свой смысл (лишаются соотнесенности с Бытием). Отсутствие Другого-Бытия дает о себе знать тем, что оно, это отсутствие, ощущается человеком как нехватка. Для полноты Присутствия недостаточно владеть способностью отвлеченно, рассудочно знать «о» мире и «отвлеченно» (от Бытия) быть в нем. В тоске *знание* вещей, явленных человеку *на уровне их значений,* отделяется от их *онтологически фундированной осмысленности.* В тоске человек расположен вопросительно, здесь он эстетически попал «под вопрос», который обнаруживает себя как тяга к отсутствующему смыслу его присутствия в мире: «Для чего все это? Для чего есть то, что есть?» Так человек оказывается «в вопросе» об основании сущего, о смысле Бытия, присутствие которого в его ранящем отсутствии становится в тоскливом расположении жизненным, насущным.

Если попытаться как-то обозначить особенности возможных «тел тоски», мы увидим, что главная преэстетическая

особенность, характеризующая вещи, предрасположенные к тому, чтобы становиться тоскливыми, — это их однообразие, отсутствие в предмете видения внутренней игры (игры света, объемов, рельефа поверхности, цвета и т. д.). Все, что лишено «красок», имеет шанс явиться в «тоскливом» виде, стать «вместилищем» тоски. И все же, пожалуй, приоритет в способности предрасполагать человека к тоске остается не за отдельными вещами, *а за особыми состояниями пространства*: так, например, преэстетически тоскливым может быть однообразное и широкое пространство с однотонным колоритом. Масштабность созерцаемого (не отдельная вещь, а все окружающее пространство) позволяет однообразию заявить о себе со всей силой. Тоска как феномен обессмысленности Присутствия преэстетически стимулируется всем серым, однотонным, однообразным. Однообразие и однотонность предметов окружающего мира соединяется в тоске с чувством временной растянутости, пустотности, бессобытийности. Например, длительное повторение одних и тех же меняющих друг друга перед нашим взором форм, продолжительное созерцание чего-то (при неподвижности наблюдателя) однообразного и лишенного внутренней игры, внутреннего разнообразия преэстетически способствуют их восприятию как пространственно данного *выражения тоски безвременья*. Тоска — это опыт Ничто, соответствующий восприятию пространства и времени в их предметно-смысловой пустоте, незаполненности.

# Философия и искусство: различие уже в замысле

Исторически отношение философии к искусству складывалось непросто. Уже Платон в своем «Государстве» настаивал на том, что поэты должны быть изгнаны за пределы идеального государства. Правящая в заботах о всеобщем благе Философия не может, по мысли Платона, мириться с присутствием безответственных поэтов, которые даже о героях и богах выдумывают много нелепого и низкого. Впрочем, тот же Платон милостиво допускал возможность возвращения поэтов, но при условии, что поэзия будет оправдана перед Истиной и Благом[1]. Непоследовательность философа удивляет и заставляет задуматься, тем более что сам «божественный Платон» был наделен даром художественного слова и его диалоги по сию пору остаются предметом истории античной литературы.

Непросто складывались отношения философии и искусства и на почве русской культуры, где мысль и образ издавна переходили разделявшую их границу в разных направлениях, так что историков порой одолевают сомнения: по какому «ведомству» провести того или иного деятеля культуры, к какой из ее отраслей его отнести? С одной стороны, мы знаем, что русская классическая литература — это литература «вечных», «проклятых», «роковых» вопросов, а потому — литература «философская»[2]; а с другой — нам говорят о том, что русская философия нередко выступала

---

[1] «...Если подражательная поэзия, направленная лишь на то, чтобы доставлять удовольствие, сможет привести хоть какой-нибудь довод в пользу того, что она уместна в благоустроенном государстве, мы с радостью примем ее. Мы сознаем, что и сами бываем очарованы ею, но предать то, что признаешь истинным, нечестиво. <...> Таким образом, если она оправдается <...> она получит право вернуться из изгнания. <...> Ведь мы обогатились бы, если бы она оказалась не только приятной, но и полезной» (*Платон*. Государство. Кн. 10 // Платон. Собр. соч. в 4 т. — Т. 3. С. 405).

[2] В качестве наиболее ярких имен обычно называют Ф. И. Тютчева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. А. Булгакова, О. Э. Мандельштама, etc.

(и в прошлом, и в нынешнем веке) в форме литературной критики и публицистики, а о многих русских «любомудрах» (и притом из самых выдающихся[3]) и вовсе не скажешь с уверенностью, кто они: талантливые писатели, художники слова, литературные критики, публицисты или философы? Показательно то упорство, с каким историки отечественной мысли (от Н. Бердяева и В. Зеньковского до современных авторов) включают в историко-философские обзоры Толстого и Достоевского, Белинского и Ап. Григорьева, Тютчева и Белого, чья принадлежность к философии (с академических позиций) остается сомнительной[4]. В такой культурной ситуации волей-неволей возникают вопросы типа: «Как возможно столь тесное сближение философии и искусства? Почему это сближение вызывает полярные реакции: от апологии до жесткой критики, усматривающей в такого рода синкретизме неизбежную „порчу“ и философии, и искусства?».

## Общие «места» философии и искусства

Не претендуя на последнее слово в старинном споре философии и поэзии, попытаемся по возможности войти в его существо, найти «место», где они встречаются, где лежит их общий интерес, тот интерес, который с необходимостью рождает ревность и соперничество в движении к «чему-то», что надлежит прояснить, продумать, выразить.

*Общее «место»* философии и искусства, *объединяющее их начало* удобнее всего можно обрисовать, сопоставляя их с *третьим феноменом*, по отношению к которому они представляют собой

---

[3] Это И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, В. Ф. Одоевский, А. И. Герцен, В. Г. Белинский, Ап. Григорьев, В. С. Соловьев, К. Н. Леонтьев, В. В. Розанов, Л. Шестов, А. Белый, Вяч. Иванов, Н. А. Бердяев, М. М. Бахтин, Я. Э. Голосовкер, М. К. Мамардашвили и многие другие.

[4] Назовем в качестве примера историко-философские работы Г. Г. Шпета (*Шпет Г. Г.* Истории русской философии. — Свердловск, 1991), Н. О. Лосского (*Лосский Н. О.* История русской философии. — М., 1991), а из наших современников А. М. Пятигорского (*Пятигорский А. М.* Философия или литературная критика // Ступени. СПб., № 3. С. 12—23), прямо или косвенно направленные против растворения *собственно философии* в истории мысли, истории культуры и, в особенности, в истории литературы.

некоторую целостность. Возьмем в качестве «третьего» **науку**, которая, со своей стороны, хорошо осознает свое отличие как от искусства с его образами и «воображением», так и от метафизики, когда-то претендовавшей на родство с наукой и даже на покровительство и методологический «присмотр» за ней.

***Возможен ли прогресс?*** Отличие философии и искусства от науки существенно для понимания природы философии. Но выяснение того, что отделяет философию и искусство от науки, будет, одновременно, и выяснением того, что их сближает. Если в науке мы наблюдаем *прогресс* в познании ее предметных областей, то в философии и искусстве прогресс (впрочем, весьма сомнительный и условный) можно наблюдать лишь в художественной технике, но не в конечных результатах, не в вершинных достижениях. История философии и искусства предстает перед нами скорее в образе горной цепи, где вершины чередуются с глубокими расщелинами, чем в виде уходящей в бесконечность лестницы, где каждая новая ступень выше предыдущей. Философия Канта не отменяет философии Платона, как трагедии Шекспира ничуть не умаляют величия трагедий Софокла и не «превосходят» их. Предметы наук непрерывно уточняются, новые проблемы стимулируют рождение новых наук, оставляя достигнутое знание позади, используя его для постановки и решения новых познавательных задач. С философией и искусством иначе: их темы относятся к разряду *«вечных»,* переходящих («по наследству») от поколения к поколению, от века к веку.

Непрестанно возобновляющиеся попытки *решения «вечных вопросов» рождают новые философские и художественные языки,* на которых каждое новое поколение говорит о мышлении, бытии, любви, смерти, добре, красоте и т. п., так что в многообразии этих языков легко заблудиться, в то время как *языки науки если и не достигли* (и, скорее всего, никогда не достигнут)*, то стремятся к достижению однозначности и единообразия*. Следствием этого является, в частности, тот факт, что научные труды гораздо легче поддаются адекватному переводу (если в нем вообще есть необходимость, поскольку в наиболее «продвинутых», математизированных областях знания — и, прежде всего, в самой математике — перевод существенной роли не играет), чем художественная литература и философия, где совершенный

перевод невозможен; в трудах комментаторов текстов Платона или Хайдеггера, Шекспира или Тракля мы то и дело встречаем сетования на непереводимость того или иного произведения, предложения, слова.

***Талант, искусство, произведение.*** Отличие философии и искусства от науки можно – эскизно – выразить через фиксацию различий в тех требованиях, которые предъявляют своим служителям Философия, Искусство и Наука. В то время как философия и искусство требуют от них *таланта и искусства*, наука ожидает от своих рыцарей *прежде всего надлежащей профессиональной подготовки*, владения соответствующими (исследовательскими) умениями и навыками. Наука признает талант и искусство желательными для успеха научного предприятия «качествами» ученого, но не считает их необходимыми. Наука в целом не может обойтись без талантов, но этим *не ставится под сомнение* ***научность*** *результатов* исследования бесталанного ученого-специалиста. А вот бесталанный поэт — просто не поэт, а всего лишь «рифмоплет», и стихи, им написанные, прямого отношения к искусству поэзии не имеют. То же — и с философом[5]. Это отличие (подсказывает нам язык)

---

[5] Крупные открытия в науке делаются талантливыми людьми, но основной массив добываемых ей знаний доставляют исследователи-профессионалы. Их работы, их достижения — это полноценные научные достижения, а вот «продукция», производимая многими «философами» и «беллетристами» прямого отношения к философии и искусству не имеет. Не каждый факт литературы — Литература, как не каждый факт «истории философии» имеет отношение к Философии. Об особой роли Искусства в искусстве Борис Пастернак (на страницах романа «Доктор Живаго») писал так: «Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах „Преступления и наказания" потрясает больше, чем преступление Раскольникова. Искусство первобытное, египетское, наше, это, наверное, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое, и когда крупица этой силы входит в состав какой-нибудь более сложной смеси, примесь искусства

проявляет себя еще и в том, что, говоря о философии и искусстве, мы говорим *о философских и художественных* ***произведениях*** как требующих от своего создателя искусства, особого мастерства, а рассуждая о научном познании, мы склонны говорить о ***трудах, работах и исследованиях*** (будь то монографии, статьи или трактаты), а не о научных «произведениях».

***Под покровительством Эрота.*** Если отличие философии от искусства (как и общее для них отличие от науки) «бросается в глаза», то объединяющее их начало не лежит на поверхности и требует аналитических усилий для своего обнаружения[6]. Попробуем удержать тему общности философии и искусства через анализ *еще одной присущей им особенности*, по-прежнему используя в качестве фона для сопоставления научно-познавательное отношение к миру. Речь пойдет *о любви*. Известно, что философы издревле определили свое занятие через любовь к мудрости, софии. А художники? Разве ими не движет ***любовь к прекрасному и возвышенному***? Разве не к прекрасному стремится художник? Разве его творчество не есть выражение жажды соединения с прекрасным самим по себе так же, как философское познание — выражение тяги к соединению с самим по себе мудрым? Допустим, это так[7]. А что же наука? Каково ее отноше-

---

перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного» (*Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. — Куйбышев, 1989. С. 271).

[6] В самом деле, каждый, кто читал художественные тексты, никогда не спутает их с текстами философскими, даже если это полные поэзии тексты Платона или трагический «танец» Фридриха Ницше. На уровне нашего восприятия мы безошибочно отделяем произведения философские от произведений художественных, даже когда последние — «философичны», а первые — «художественны».

[7] Здесь мы ограничиваемся общепринятым как на уровне обыденного сознания, так и на уровне философско-эстетической рефлексии признанием прекрасного (в первую очередь), а затем и возвышенного эстетическим телосом художника. Для рассматриваемого в данном приложении вопроса о соотношении замысла философа и замысла художника вопрос о том, ограничивается ли художественное творчество горизонтом таких понятий, как прекрасное и возвышенное, или нет, значения не имеет. Поэтому мы оперируем здесь исключительно

ние к познаваемому предмету? Наука — это познание предметов ради удовлетворения любопытства или(и) воли к интеллектуальному господству над ними.

Но тут можно было бы задать такой вопрос: «Позвольте, а разве наука не есть любовь к знанию? И неужели философия (как и наука!) — это не познание и не любовь к знанию? Если так, то в эротическом плане философию и науку следует объединять под рубрикой интеллектуально-познавательной эротики и противопоставлять ей чувственно-выразительную любовь искусства!»

Ответим кратко: если научное познание и можно связать с любовью, то это, скорее, любовь к познанию как демонстрации мощи научного разума. Философия же (и искусство) стремится не к власти над своим предметом (будь то Истина или Красота), что, собственно, и невозможно, *а к соединению с ним, к удержанию себя в открытости его Начала*. И художник, и философ стремятся к воссоединению с началом философствования и с началом художественного творчества. Конечно, философ размышляет о «чём-то», а художник выражает в своем творчестве «что-то», и оба они при этом стремятся к его *у-держанию-со-хранению*, но это у-держание как со-хранение предмета не есть его расчленение-с-целью-овладения, не есть его полная рационализация, позволяющая «владеть и распоряжаться» (идеально или реально) познанным предметом. Речь здесь идет не об «овладении» предметом, а о его *со-хранении* посредством смыслового или эстетического удержания в горизонте открытости его начала: будь оно его красотой или его истиной[8]. Таким образом, и философия, и искусство устремлены к непредметному началу предметного.

---

традиционными для эстетического анализа феноменов искусства понятиями прекрасного и возвышенного, откладывая специальное рассмотрение вопроса об эстетических границах художественной деятельности до соответствующих параграфов второй главы этой книги.

[8] В подтверждение своих слов вновь приведем отрывок из уже упоминавшегося выше романа «Доктор Живаго»: «...искусство не название разряда или области, обнимающей необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, но наоборот, нечто узкое и сосредоточенное, обозначение начала, входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. И мне искусство никогда не казалось предметом

***Тайные начала.*** Когда мы говорим о непредметном как цели стремления — а красота, истина, бытие, сознание, совесть, взятые сами по себе, именно таковы, — то тем самым мы сразу же исключаем возможность овладения ими и их поглощения. Эти цели — загадки, которые не могут быть отгаданы. Это значит: *предположено нечто таинственное*, то, с чем мы как-то соприкасаемся, но что в принципе не может быть нам подчинено, нами разгадано, именно потому, что мы сами подчинены ему изначально, «погружены» в него как в собственное Начало, *долженствующее, как беспредметное, оставаться для нас вечно влекущей тайной.*

Теперь, как кажется, становится ясно, почему возможен прогресс в науке и почему он невозможен в философии и искусстве. Наука имеет дело с загадками, а философия и искусство соотнесены с таинственными началами сущего: с тайной Красоты, тайной Бытия, тайной Мысли[9]. *Тайное философы и художники стремятся сделать явным (явленным), удерживая в мышлении или изображении предметов их непредметный исток, их бесконечный горизонт, храня в явном неявное, делая тайное явным в его тайне.* Отсюда и искусство, и философия таинственны; они имеют своим началом и своим концом темноту тайны, неопределенность (бес)внепредметного.

***Двусмысленность замысла.*** Фактически мы пытаемся *прояснить специфическое единство* философии и искусства

---

или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания» (*Пастернак Б. Л.* Указ. соч. С. 270).

[9] Отверстая тайна сопровождает каждый акт восприятия красоты: мы видим предметы, но при этом «видим» еще и их невидимую красоту. Как можно видеть невидимое? Как можно знать, что нечто существует? Мы лишь *имеем дело* с тем-то и с тем-то, а говорим, *что это что-то существует, «есть», хотя этого «есть»* нет в содержании данной нам предметности. Как мыслить что-то (о чем-то) и знать, что ты мыслишь? Мы нечто мыслим, нам нечто дано, но при этом мы *знаем, что это что-то дано нам*, мыслимо нами, хотя из данности (мысленного) содержания никак само собой не вытекает рефлексивное сознание его мыслимости. *То, во что мы всегда уже погружены* и в свете чего нам 1) нечто дано, 2) дано как прекрасное, существующее, мыслимое, *есть Тайна* как заданное нам и доступное лишь в косвенном движении от данного к недосягаемости «за»-данного.

*через описание их своеобразной дву-смысленности, дву-направленности.* Как два способа познания предметов, философия и искусство удерживают в фокусе своего внимания беспредметное начало предметности, причем акцент они делают (не всегда осознанно) на беспредметном, которое как бы «сквозит» в том, как дан предмет, как работает с ним художник или философ. Можно даже сказать, что все предметное рассматривается здесь в беспредметном горизонте его начала. Искусство философа, как и искусство поэта, может быть понято как мастерство возвращения предметов к их беспредметному началу, а такое мастерство требует особого обращения с языком. Язык (в норме) предназначен для того, чтобы выражать какие-то предметные содержания; философ же и художник умеют (искусны в этом) так обращаться с языком, что он, сохраняя свою предметность и содержательность, становится прозрачным для непредметного и бессодержательного (но всё со-держащего) начала предметности, то есть снимает себя как предметный язык. *В одном и том же движении поэтическая и философская речь (каждая «на свой манер») и нечто выражает, и выводит на свет его невыразимое Начало, удерживая в одном шаге нечто и ничто, сущее и бытие.*

Эту дву-смысленность философии и искусства можно прояснить и через характеристику художественного и философского ***замысла***. Можно сказать, что и философ, и художник (каждый по-своему) пытаются удержать «за» за-мысла или в образном, или в понятийном развертывании предметной мысли. *Про-из-ведение* со(вместного)-держания и у-держание двух полюсов «за-мысла» в акте художественного или философского творения — это *попытка сохранения* мета-физического (неопределенного, не ограниченного «чем-то») настроения (избыточного по отношению к вызвавшему его предметному содержанию впечатления) *в мышлении и изображении того предмета, который вызвал его или в котором «кристаллизовалось» это настроение.*

***Двусмысленность за-мысла и серьезность «игры».*** Удержание в одном движении единства трансцендентального «за» мысли в контуре ее чувственно-смыслового «тела» указывает на изначально *символический, метафорический и игровой статус философствования и художественного творчества.* И философия,

и искусство — это предельно серьезная ***игра с нашей собственной конечностью***, временностью, смертностью как символами трансцендентально-априорной области «за» гранью предметно ограненной мысли.

Ученый действует *как бы от имени бессмертного Разума,* расчленяющего, сочленяющего и поглощающего любую предметную данность сознания. Предсодержательная (предметная) «сфера» может *помечаться* в философии как Трансцендентальное, как Трансцендентное, как Бытие, Благо, Истина, Красота, а может *выражаться* в произведении искусства, придающем Истине художественную, поэтическую «зримость»: истина становится видимой, рождающей чувство, которому открывается то «за» замысла, которым руководствуется художник в своем творчестве. Двусторонность и двусмысленность неустранимы ни из искусства, ни из философии и *составляют их силу, а не слабость*, так же как одноплановость, логическая последовательность, терминологическая однозначность и методологическая рефлексия в обработке предмета познания в содружестве положительных наук составляют основание их специфической строгости, точности и достоверности.

***Любовь к мудрости***. Специфическую общность философии и искусства можно выразить и по-иному: они не стремятся к знанию (наука), которое всегда ограниченно, они стремятся к мудрости.

Что же такое мудрость? Мудр, пожалуй, не тот, кто многознающ, многоопытен, но тот, кто действует «вертикально», кто не рассчитывает условия, причины и факторы (их никогда нельзя учесть в полной мере) уместного действия, поступка, и попадает в цель. Мудр тот, кто делает так, а не иначе не «потому-то и потому-то», а «потому, что так надо было». (В народе говорят: «Не по чему, а по совести!») Мудрый действует не на основе «почему» и «зачем», но следуя максиме: «На том стою и не могу иначе!» Такое «вертикальное» действие предполагает ***непроизвольную слаженность многого*** или, другими словами, ***цельность действия***. Мудрость можно определить как *способность действовать единственно возможным (здесь и теперь) образом*. Следовательно, *мудрый человек — это человек свободный*. Ведь что такое свобода, как не действие в соответствии с внутренней необходимостью?

Что она такое, как не самопроизвольное действие? Такое свободное действие отрешено от опутывающих всякое конечное существо причин и следствий, от калькуляций и рациональной оценки условий и последствий действия и происходит само собой, следовательно, свободно. Мудрое действие — свободно, но не только. *Оно еще и истинно.* Ведь мудрый человек действует уместно, единственно возможным здесь и теперь образом, а значит — безошибочно. Такой человек умудряется поступать «из» Мудрости, а не из рассудочной калькуляции искомой траектории действия. В мудро выполненном действии (мысли, созерцании, поступке) истина есть истинное существование, а не соответствие предмета в сознании реальному предмету. Следовательно, философия как любовь к мудрости есть любовь к Истине, к такому соединению с ней, которое давало бы возможность истинного, мудрого действия, а в пределе — истинной (мудро прожитой) жизни.

Кто-то скажет: «Хорошо. То, что философ стремится к мудрости, — это еще можно понять, но при чем тут художник, стремящийся к прекрасному?» Попробуем объясниться. Дело в том, что художник тогда осуществляет себя в качестве художника, а не ремесленника, не «массовика-затейника», не разносчика занимательной информации, когда ему удается добиться уместности частей — целому, множества элементов творения — их замыслу как возможной цельности произведения. Художник — тот, кто творит и творится как Художник в пространстве замысла. Полная слаженность, гармония, согласованность частей с «за» замысла как раз и дают *художественное (производящее художественность)* произведение, то есть такое произведение, в котором все уместно, «все на своем месте», где «нельзя изменить ни слова». Но тогда, *в случае художественного творчества, мы имеем дело с мудрым действием как действием свободным,* с действием внутренне необходимым, абсолютно строгим и точным (хотя точность и строгость здесь иного плана, чем строгость и точность науки). Тогда вдохновение, о котором толкуют поэты, открывается в перспективе мудрости, истины и свободы, а поэт (вообще художник) предстает перед нами как человек мудрый *в творчестве чувственных образов-произведений*, как любитель мудрости, т. е. как... философ. С той, правда, разницей, что философия — это стремление (любовь) к мудрости разума-рассудка, живопись — глаза (зрения), поэзия — слова; художественный

танец, балет — это влечение к мудрости выразительного движения (к пластически-динамической мудрости), спорт — к мудрости тела и т. д. Кому-то удается иногда «бывать мудрым», кому-то — нет; кто-то бывает мудрым чаще, кто-то — реже; кто-то мудр в большей степени, кто-то — в меньшей. (И только святой не только стремится подчинить, отдать Истине, Богу в бесконечной любви к Нему свою жизнь, но и осуществляет этот предельный замысел. Мы же, простые смертные, бываем мудры (талантливы) когда-то и в чем-то: в любви, в дружбе, в поэзии, в особой манере одеваться и двигаться (шарм), в ладно и споро выполняемой работе, в искусстве розыгрыша и чувстве юмора, в том, что называется чувством такта...).

Мудрость — то, что мы не можем контролировать и чем не можем «владеть и распоряжаться». Наука же стремится к такому теоретически и практически реализованному познанию (наука—техника—производство), которое было бы целиком рационально контролируемо (know-how — «знаю как») и давало бы при этом столь же безошибочное знание-действие, как и мудрость. В отличие от интуитивного, мудрого действия, «техничное действие» — а в особенности «исправное» действие собственно техники (изобретенной человеком) — предполагает предварительное знание «траектории» будущего действия. Рациональный расчет, процедура, методология, пошагово-логически-расчленяющее методичное движение — вот что конституирует научное познание и научно-обоснованное действие.

## Философия и искусство в горизонте различия

Остановимся *на отличии философии от искусства*, которое теперь может быть понято точнее. Отмеченный выше дифференциации по способу выражения исходного за-мысла (выражения через 1. чувственный или 2. через чувственный или 2. через чисто смысловой образ, обретаемый в логически связном движении понятий) недостаточно для уяснения того, что отличает философию от искусства. Само различие языков и способов выражения «за» замысла должно быть понято из несходства интенций его сохранения, воссоздания и удержания.

***Самосознание в философии и в искусстве***. Хотя и философию, и искусство можно определить как любовь к мудрости, но философ знает об этой любви, а художник — нет. Философствующий художник может осознавать связь красоты и мудрости, искусства и философии, но не это конституирует его в качестве художника. Художник «работает» со своим со-стоянием, на-строением, за-мыслом, но *не задумывается (с необходимостью) об их природе*, что ничуть не мешает *выполнению творческого акта* по траектории, заданной беспредметным «за» художественного смыслообраза, и *вос-созданию* этого «за» в теле смыслообраза, который есть *тело про-из-ведения* автором творения себя как автора. Иными словами, хотя художественное творчество и предполагает рефлексивную работу на стороне художника, отделяющего необходимые элементы произведения от излишних, неуместных, художник, тем не менее, не может осуществить «одним движением» еще и *фундаментальную рефлексию* над онтологическими основаниями искусства, в то время как философ ищет слова и понятия, с помощью которых он мог бы осмыслить начало нашего существования.

***Движение в разных направлениях***. Мудрое движение философа и поэта — это движение в разных направлениях, это дополнительные по отношению друг к другу действия: философ стремится *развоплотить* любое предметное действие человека (в том числе и художественный акт) до его истока, до его потаенного «пред» и «за» и удерживать его в апофатическом напряжении понимающей мысли, а художник нацелен на *воплощение* «пред» и «за» в целом произведения и на удержание за-мысла в своей душе (а свою душу — в открытости «пред» и «за» ощутимой вещностью творения), движением «оживотворяющих» замысел образов, которые в соединении с за-мыслом становятся самобытными образами, обретают что-то вроде собственной судьбы, «играют» с автором, а порой и ставят его в тупик.

Ясно, что задача воплощения «за» замысла предполагает концентрацию внимания и рефлексию над возможными путями и формами воплощения, что высвечивает *искусство* автора, его способность воплотить за-мысел в соответствующем материале. Рефлексия предельных онтологических оснований и смысла искусства как особого рода умелости не является

необходимым предварительным условием практикования самого искусства. И наоборот, философ, рационально проясняя основания переживания из-умления и у-дивления «пред тайной бытия», должен уже в собственном рефлексивном самоименовании указать на конститутивность для философии двух моментов: любви и мудрости.

Поскольку познавательный эрос направлен на мудрость, которой нельзя завладеть (так как она не есть что-то), но которой надо позволить завладеть собой, то философ таким самоименованием предъявляет – в свернутой форме – и путь, и цель философского предприятия: надо, во-первых, осмыслить то, к чему влечет философский эрос (мудрость), во-вторых, осмыслить условия возможности самой этой любви и, в-третьих, привести к пониманию сущность отношения любящего к искомой им мудрости. В силу того, что изначально философское дело предстает как некая смысловая структура (любовь-к-мудрости), этим уже определен и путь философа как путь преимущественно смыслового, понятийного прояснения-истолкования оснований собственной деятельности, ее предпосылок, ее замысла. Философская задача *редукции предметных данностей сознания, развоплощения плотской (вещной) данности мира исключает возможность в одном и том же акте опредмечивать и воплощать замысел в определенные мысль и образ и распредмечивать-развоплощать их до беспредметного и бестелесного истока.* Здесь, однако, возникает новый вопрос: как быть с диалогами Платона и романами Достоевского, совмещающими в себе и художественно-эстетическую действенность, и мысль?

***Власть замысла (смысл и образ в горизонте за-мысла).*** Образно-метафорические, *эстетические элементы* платоновского (хайдеггерианского и т. д.) логоса *изначально подчинены философскому за-мыслу и работают на его реализацию, в то время как в романе Достоевского (Толстого, Пруста и др.) мыслительное начало произведения подчинено художественному за-мыслу*; движение мысли осуществляется здесь как художественно-выразительное средство эстетического воплощения того или иного образа, сюжетной коллизии, всего художественного замысла в целом. Таким образом, *верное атрибутирование произведения как философского или художественного* обусловлено

не количеством эстетических элементов в художественном произведении или понятийно-смысловых — в философском, но *базируется на нашей способности схватывать сам способ удержания за-мысла*: будь то акт его предметно-эстетического воплощения[10] или акт мыслящего развоплощения мысли, очищения ее начала от «картин» и «картинности». Подчеркнем еще раз, что и философия, и искусство есть действия ***по удержанию через воплощение в логосе*** мета-физической области «за» мыслью и вещью, но в одном случае с помощью особой (художественной) ее «упаковки» в эстетическом (чувственном) теле образа, а в другом — путем устремленной к началам чувственной и смысловой структурности, рефлексивной «распаковки» мысли и вещи. Причем это такая «распаковка», которая, по необходимости, есть также и «*упаковка распаковки*» в чувственно и логически выраженном движении философской речи (письменной или устной).

***Опасные связи? (Взаимоотношения философии и искусства в Новейшее время)***. В искусстве и философии XX–XXI веков заметна тенденция к трудноосуществимому, но заманчивому *соединению* преимуществ художественного и мыслящего общения с за-мыслом. Попробуем сначала зафиксировать эти относительные преимущества.

1. Преимущество философского творчества: **отрефлектированость** самой *задачи философии как «обратного плаванья» к началам мышления и существования, к за-мыслу и предмету.*

2. Преимущество художественного творчества: **действенность** *произведения целостности замысла в пространстве авторской души и в душах читателей-зрителей-слушателей.*

Тематизация изначального «пред» (бывшего раньше предметом специально философского размышления) позволяет художнику понимать смысл своего искусства и *сознательно*

[10] Беспредметное начало предмета, каким бы оно ни было, — начало и цель как философского, так и художественного творческого акта. В этом смысле и предметное (миметическое, реалистическое, натуралистическое) искусство — пока оно остается искусством — беспредметно в своей художественности, в том, что делает его не просто «картинкой» или «текстом», но картиной и поэтическим произведением.

*удерживать «пред»-измерение человеческой жизни*, то есть позволяет ему, фактично удерживая чистую мысль, чистое бытие, знать, «что именно» он делает, что удерживает. Другими словами, многим художникам XX—XXI веков мало владеть искусством про-из-ведения Бытия в сущее, не сознавая природы этого искусства, им необходимо понимать его суть и сознательно руководствоваться этим пониманием в своем творчестве[11].

*Новый художник, не отказываясь от эстетического воплощения за-мысла, осознанно стремится сделать его «за» смысловым и эстетическим центром произведения (тем, что внутренне обуславливает его чувственно воспринимаемые и сюжетно-смысловые моменты)*, что может приводить и часто приводит к разрушению эстетической цельности (красоты, органичности) произведения, опосредующей цельность этетически выразительного жеста художника силой довлеющей над ним концептуализации творчества. *А философ, со своей стороны,* не отказываясь от смыслового прояснения «начал» (Начала), от рационально отчетливой фиксации маршрута мыслительного движения*, стремится* к тому, чтобы *побудить читателя к совершению самостоятельного мыслительного движения,* ввести его в мыслящее состояние, *спровоцировать произведением со-бытие Мысли*, индуцировать текстом рождение Мыслящего; подобная установка заставляет прибегать к сознательным затемнениям в развертывании мысли, к игре парадоксами, к метафоризации понятий и мыслительных ходов, к особым риторическим и эстетическим приемам настройки внимания читателя, *что может привести к разрушению собственно логи-*

[11] Так, М. К. Мамардашвили пишет о романах Пруста: «Произведение — машина для возобновления человеческих состояний. Такова идея его «произведения-машины» — в отличие от традиционного романа, который развертывается, как известно, в виде единого сюжетного повествования, вовлекающего героев в поток своего развертывания, сцепляющего все в некоторый понятный ход событий» (*Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). — М., 1995. С. 14). «...Такое произведение искусства является не просто опусом, а конструкцией, участвующей (как какая-то машина или механизм) в нашей собственной жизни, когда мы начинаем двигаться» (Там же. С. 22). Следовательно, в форме романа здесь выполняется то, что было названо М. К. Мамардашвили реальной философией.

*ческой и смысловой стройности и прозрачности* в текстуальной реализации философской *работы с за-мыслом*. Тем не менее, тенденция к такого рода соединению философии и искусства — одна из примет культурной жизни последнего столетия.

В отечественной художественной традиции эта тенденция наиболее успешно была реализована, как мне кажется, А. П. Чеховым, а в пространстве русской философии — в поисках «неклассического мышления» такими мыслителями, как В. В. Розанов, М. М. Бахтин и М. К. Мамардашвили.

**Не-обходимость языка**

Акцентирование рефлексивно-смыслового момента в художественном творчестве и художественно-стилистического момента в философском рассуждении, заставляющее по-новому работать с языком и художника, и философа, — один из существенных побудительных мотивов того «поворота к языку», который уже около столетия оказывает существенное воздействие на художественную и философскую жизнь Европы.

***Само-бытность слова***. Уже упоминалось то обстоятельство, что и философское, и художественное произведение требует прочтения на языке оригинала. Идеальный перевод немыслим в силу несовпадения языковых и культурно-исторических предрассудков автора и переводчика, ибо смысловые и выразительные возможности языка, на который осуществляется перевод, накладывают здесь неустранимые ограничения на переводимость текста. На деле перевод художественного или философского произведения возможен только как новое произведение, как **повторение** замысла произведения на другом языке, в соответствии с возможностями языка-восприемника исходного текста. Отношение оригинала и перевода — это отношение темы и «вариации на тему», где вариация имеет самостоятельную ценность. *Плохой перевод — это более или менее удачная копия, хороший — это, в какой-то мере, оригинальное произведение.*

На примере перевода отчетливо видна не-обходимость языка, его непрозрачность для смыслов и образов, живущих в нем и им и от него — неотделимых. В последние десятилетия все лучше сознает, что язык — не прозрачен, что это многоцветная

и неоднородная оптическая среда, которая не только позволяет иметь дело с вещами, но и задает их видение, формирует понимающий взгляд на них благодаря своим квазиоптическим эффектам. Язык — активный участник создания философского или художественного произведения, словесно-смыслового воплощения замысла, а отношение к слову философа и художника не инструментально, но онтологично. При таком подходе к слову его стилистическая и смысловая игра — помеха, а не поддержка познавательной и педагогической деятельности. В науке слова используются инструментально, они – средство достижения познавательных целей. Поэтому ***самобытную природу слова***, его многосмысленность, ученый стремится ***преодолеть*** и превратить слово в термин с единственным значением[12].

*Художник и философ мыслят словом, творят словом именно благодаря его смысловой неопределенности, многозначности, благодаря его интертекстуальным связям*, его удивительному «хамелеонству» в динамике смены элементов словесных «фигур» при неожиданном столкновении-сопоставлении с другими словами. Движение... — и вот неопределенность и текучесть речи, словесного потока уже сменилась смысловой и образной определенностью, фиксированностью речевой стихии в словесной ткани произведения. Слово, уместное в данном произведении, — единственно уместное слово. Его нечем заменить, хотя его жизнь — бесконечна: попадая в пространство иных культурных и читательских миров, слово начинает играть новыми

---

[12] Отсюда универсальность языка науки и сравнительная легкость перевода научных текстов. Для изучения явления (предмета научного исследования) важно — насколько это возможно — устранить самобытие слов обыденного языка, которые продолжают использоваться в науке, чтобы в познавательном, рационально-контролируемом движении исследования не осталось никаких темных, допускающих различные толкования элементов: важно настолько подчинить слово логике исследования, чтобы добиться той однозначности, без которой логическая общезначимость его результатов оказалась бы недостижимой. Предварительное определение (соответственно — определенность) предмета исследования (а это первый шаг любой науки и любого исследования) уже задает требование определенности, однозначности и точности (в пределе — математической) в его изучении. Соответственно этому конституируется и отношение ученого к языку.

смыслами, новыми красками, по-новому живет, движется в образно-смысловом пространстве. Философ и художник, каждый по-своему, *исходят из самобытия слова*, относясь к нему не как только к средству, инструменту познания, коммуникации, действия, но прежде всего как к *источнику смыслов и образов, истины и красоты*.

***«Старение» языка и необходимость обновления***. Однако философский язык, выходя из языковой стихии повседневного общения, постепенно терминологизируется, уподобляясь языку науки. Преимущества, которые дает терминологизация философской речи очевидны: это *краткость и точность выражения и передачи* мысли. Но велики и подстерегающие на этом пути опасности. Утрачивая мало-помалу первоначально очевидную связь со смысловым подтекстом, терминологизированное слово *как бы уплощается в смысловом содержании* и приглашает последователя соответствующей философской школы (а существование философских школ — явление, соотносимое с терминологизацией языка философии и ее профессионализацией) обращаться с ним как с термином, то есть только в его существенном — для данной школы (традиции) — значении, отсекая «избыточные», «излишние» смысловые связи, так что первоначально насыщавшие это слово полнотой и глубиной смыслового звучания семантические обертоны разговорного языка забываются, «не прослушиваются» в нем.

*По мере накопления в речи философа критической массы терминологически-уплощенных слов философский язык становится все более «схоластичным», «ученым», недоступным для понимания «профанов с улицы»; на таком полном предрассудков языке все труднее самостоятельно мыслить и прочерчивать новые (живые, про-житые, лично про-думанные) траектории углубленной в философский замысел мысли*. Как специализированный язык мышления, язык философии (естественным образом стремящийся к точности, строгости и ясности выражения) постоянно испытывает угрозу «онаучивания», омертвления мысли в дебрях оторвавшейся от мышления как события школьной терминологии.

Профессиональный язык философской школы предоставляет философу готовые терминологические рельсы для

беспрепятственного скольжения мысли к ее началам, провоцирует его двигаться *по готовому*, согласованному традицией и признанному ей эффективным мыслительному шаблону, который задается языком философской школы. С *какого-то* момента *для кого-то* становится ощутимой невозможность про-изведения Ума, Мысли, Понимания, Бытия в рамках сложившейся терминологической традиции, и философ, стремясь к осуществлению живого «дела философии», отказывается от наличного профессионального языка, «зарывается» в живую разговорную речь и приникает к истокам языка, к его корням, с тем чтобы, вслушиваясь в него заново, выкристаллизовать из языковой стихии новый язык с новой терминологией, хранящий (до времени) связь с собственным этимологическим лоном и дающий возможность *мыслить* на нем, *понимать* мыслимое, а не только скользить по терминологическим колеям готового языка. В свой черед и этот – новый – язык отомрет, чтобы дать место языку, вышедшему из той же языковой стихии усилием про-изведения за-мысла, Мысли уже новым философом. Так, постоянно обновляясь, живет философская мысль[13].

Подобно тому, как древо философии растет, меняя старые слова на новые, так и искусство существует в непрерывном преображении, смене художественных языков, жанров и стилей. Правда, в искусстве художественного слова *процесс обновления проходит легче: язык искусства тесно связан с разговорным языком*. Художественный язык, оставаясь синтетическим, образным языком (в противоположность аналитически направленному, «рассудительному» языку философской мысли), располагаясь ближе к повседневной жизни и текучей языковой стихии, чаще обновляется, быстрее проходит сквозь ограничения своей

[13] Разумеется, речь не идет о том, что новый философский язык должен состоять из новых слов. «Новый язык» предполагает пересоздание уже имеющегося языка: одни слова и обороты в нем появляются, другие — исчезают, третьи — переосмысливаются, четвертые — входят в него в своем старом, устоявшемся значении. Многое меняет и преобразование стилистики философского произведения, заставляющей как-то иначе, по-новому, «заиграть» давно знакомые и привычные («примелькавшиеся») слова обыденного языка или профессионально-философского «жаргона».

художественной «терминологии» (большие стили, жанры, языковые, стилистические штампы, условности и т. д.).

***Говорить своим языком.*** *Особенно сложно приходится философской мысли там, где она возникла сравнительно поздно и застала уже готовым сложный и разветвленный иноязычный терминологический «инструментарий».* Так произошло, например, в России, где новая (художественная) литература, именно в силу ее более свободной и широкой связи с родной речью и народной жизнью, гораздо *раньше и самостоятельнее заявила о себе, чем русская философия.* Последней очень мешала и до сих пор мешает ее включенность в Философию не через мышление на родном языке, а через неизбежное на первых порах усвоение иноязычной философской терминологии, провоцировавшая ***непонимающее мышление***. И если даже внутри философской традиции сформировавшейся на родном языке, время от времени возникают затруднения в самовозобновлении Мысли, то что говорить о ситуации мышления с использованием философской терминологии, рожденной на иной языковой почве? Отечественная философия сегодня, и здесь надо согласиться с В. В. Бибихиным[14], должна наконец заговорить на родном языке, чтобы встать — со временем — вровень с русским искусством.

[14] См.: *Бибихин В. В.* Язык философии. — М., 1993.

*Приложение 3*

# Мерцающая предметность: художественное произведение как предмет литературоведческого и философского исследования

> Аналитическое исследование волшебных историй не поможет вам слушать их с наслаждением, равно как и сочинять их — так же, как изучение драмы всех времен и народов вряд ли поможет получить удовольствие от спектакля или написать пьесу. Исследование волшебных историй может даже огорчить вас.
>
> *Дж. Р. Р. Толкин. О волшебных историях*

Есть науки и науки. Есть просто науки (математика, физика...), а есть науки «странные». Странности в науках имеют тенденцию к росту по мере смещения в «горячую», гуманитарную часть спектра. Странными они представляются на фоне образцовых для новоевропейской традиции дисциплин естественнонаучного и математического цикла. Странное, необычное привлекает к себе наше внимание, как бы приглашает остановиться, задуматься. Все двадцатое столетие прошло под знаком нарастания интереса к гуманитарному знанию, к осмыслению его «странностей».

Литературоведение — одна из самых «гуманитарных» и до крайности «странных» наук. Отпочковавшись от эстетики и покинув узкие рамки литературной критики, литературоведение и литературоведческий дискурс оказывают серьезное воздействие на современные гуманитарные науки и философию, а философские идеи и методы все активнее внедряются в практику литературоведения. Но наша тема — не феномен междисциплинарности. Нас интересует другой вопрос: *чем, собственно, занимается литературовед, что он исследует, каков предмет его познавательной деятельности?* Постановка вопроса о предмете литературоведческого исследования

нацелена на выявление и рассмотрение «странностей», присущих этой науке[15].

Итак, чем же занимается литературовед? Ответ напрашивается сам собой: литературой, чем же еще?! Пусть так, но *какой именно литературой*? *Любой* литературой или литературой *художественной*?[16] История этой науки приводит нас к необходимости признать ее предметом *произведения художественной литературы*. Отправляясь от художественного произведения, можно, далее, сказать, что предметом литературоведения являются также литературные *течения* в их статике и динамике, *в их историческом и культурном контексте*.

Но каким образом литературовед находит *среди множества литературных текстов* те, которые представляют для него профессиональный интерес, — художественные произведения? Вопрос не праздный. Ведь среди литературных произведений, которые по своей направленности и *по всем формальным признакам* подходят под категорию произведений художественной литературы и претендуют на эстетическую ценность, встречается немало бездарных сочинений. Если следовать только формальным критериям, то придется любое стихотворение, написанное не ради политической или какой бы то ни было иной (рекламной, моралистической и т. д.) цели, а ради самой поэзии,

---

[15] В данном Приложении речь идет о литературоведении, но это – лишь репрезентативный пример, вполне применимый, разумеется с определенными поправками, ко многим областям гуманитарного знания. Проблематику мерцающей предметности можно распространить, прежде всего, на те дисциплины, которые имеют дело с исследованием художественного творчества (музыковедение, искусствоведение, театроведение и др.), а кроме того, на многие виды исторических исследований и на философию. Рассматривая специфику взаимодействия с предметом исследования литературоведа, мы говорим о парадоксах, возникающих *там, где предмет исследования устанавливается событийно* и удерживается через соотнесение с той точкой-событием, в которой произведение установилось в качестве предмета анализа соответствующей дисциплины, то есть в качестве художественного творения.

[16] Этот вопрос обусловлен тем обстоятельством, что литературная деятельность (как особого рода занятие и производство «литературной» продукции) — это не только то, чем занимается «литератор-художник», это также деятельность публициста, философа или, скажем, историка и т. д.

признать художественным произведением. Но согласиться с таким признанием едва ли возможно. Опыт показывает, что стихотворение, написанное талантливым поэтом «на злобу дня», на заказ, может иметь высокое поэтическое, художественное значение. Если помимо «заказных» эффектов произведение существует и как предмет прагматически незаинтересованного эстетического восприятия, производит на читателя поэтическое впечатление – оно принадлежит миру поэзии. И наоборот, графоман от поэзии может стремиться к созданию чисто поэтического произведения и по формальным критериям достигать этой цели, но это не сделает его стихотворение поэтическим творением. Признать «стихослагателя» поэтом — значило бы *свести* поэтическое, художественное творчество *к набору чисто технических «умений и навыков»*, уравнять искусство поэта с искусностью в любой области человеческой деятельности. Опыт чтения показывает, что среди пишущих графоманов много, а поэтов — мало. Следовательно, то, что делает *литературное* произведение *художественным, не поддается определению через указание на внешние, объективные признаки.*

Но тогда возникает вопрос: как из множества литературных текстов (художественных по намерению, по содержанию и форме) выделить те, которые по праву можно было бы назвать художественными? Ответ будет простым: руководствуясь собственным художественным опытом и вкусом. *Если какое-то произведение производит на нас эстетическое впечатление, оно является художественным.* Хорошо, с этим, пожалуй, можно согласиться, мы руководствуемся данным «критерием» в своем опыте, но отвечает ли он *научным* требованиям к конституированию предмета исследования? Разве моего «я так чувствую» здесь достаточно? А что, если другой чувствует иначе[17]? Литературный

---

[17] Вам нравится Достоевский, а мне — Толстой. Достоевский же, предположим, у меня как у читателя вызывает только раздражение. Что тут поделаешь? Никакое самовнушение («А ведь люди-то в нем что-то находят! Ведь Достоевский — гениальный художник!») здесь не поможет. Как литературовед я могу быть прекрасно осведомлен о всех великих достоинствах произведений Федора Михайловича и «формально» могу признавать их, доверяя другим читателям и авторитету культурной традиции, за «подлинно художественные», но это «формальное» признание не сделает Достоевского *художником* для меня лично,

текст (по формальным критериям относимый к художественной литературе) может быть важным источником психологических, культурно-исторических, лингвистических, этических и т. п. изысканий, он может быть интересным, поучительным и правдивым текстом, но при этом (если только он *не воспринят нами как художественный*) не входить в область предметных интересов литературоведческого анализа.

Нельзя не признать, что это — довольно необычная и странная для «нормальной» науки ситуация. Одна и та же вещь, один и тот же объект то является предметом определенной науки, то перестает им быть. Предмет «мерцает»... Получается, литературоведы могут расходиться друг с другом не только в различных подходах к пониманию своего предмета, но и *в самом признании или непризнании тех или иных явлений законными предметами литературоведческого исследования.* Такое положение не может не привлечь к себе внимания. Если бы один ученый-ботаник признавал березу деревом, а другой, будучи в здравом уме и твердой памяти, видел в березе уже не дерево, а, допустим, минерал и не признавал ее законным предметом исследования ботаника, то что бы мы сказали об этом «ученом» и об этой науке? Но в литературоведении ровно это и происходит, и происходит постоянно (если... если только признать предметом литературоведческого анализа *художественную* литературу). Границы ботаники как науки более или менее четко определены, а границы литературоведения, как видим, остаются неопределенными, открытыми. Получается, что литературоведы не могут рационально, объективно, руководствуясь общезначимыми критериями, отделить просто «литературные произведения» (художественные только по формальным признакам и по цели их написания) от «настоящих произведений художественной литературы».

Позвольте, заметит вдумчивый читатель, но ведь литературоведы «по большей части» все же приходят как-то к «общему знаменателю»? Трудно поверить, что они спорят

---

и его книги останутся для меня *только литературой.* Спрашивается, если при всем при том я возьмусь за исследование произведений Достоевского как важного явления «литературной жизни России второй половины XIX века» и доведу его до конца, будет ли оно литературоведческим исследованием?

о том, кто из них занимается литературоведением, а кто — нет! Конечно, на практике литературоведы по большей части пребывают в согласии относительно законности избрания тех или иных литературных произведений в качестве объектов, заслуживающих их внимания. Как люди культуры, они придерживаются общего мнения относительно того, какие из произведений можно включить в предметную область «*художественной* литературы», а какие — нет. Так, большинство литературоведов *соглашается* признать Сервантеса, Шекспира, Диккенса, Пушкина, Лермонтова и других классиков авторами *художественных* произведений[18]. Впрочем, гораздо большее число литературных произведений таковы, что по отношению к ним традиция не сформировала определенного суждения об их художественности: одни считают их художественными произведениями, другие — нет. Еще больше найдется произведений, бывших когда-то актуальными явлениями *литературной жизни* и оказавших *определенное влияние* на развитие художественной литературы и на культуру в целом, но которые сегодня забыты, и которые художественными произведениями никто не считает. Получается довольно любопытная, в сравнении с естественными науками, ситуация. Одни деревья — это для меня, бесспорно, деревья, иные из них я готов *признать за деревья* лишь потому, что все говорят, что это именно они, дерева, хотя я, возможно, вижу перед собой что-то совсем другое, а в отношении третьих, которые по всем внешним признакам отвечают определению дерева, я готов спорить об их принадлежности к деревьям (одни настаивают, что это именно деревья, а другие говорят, что нет, не они, хоть и очень похожи); в отношении же четвертых, которые на вид не хуже других, все мы, специалисты, дружно соглашаемся: а вот это — точно не деревья! Как видим, — если отойти от признанного традицией корпуса художественных творений (на практике две трети литературоведческих штудий как раз им и посвящены), *каждый литературовед должен определяться с предметом своего исследования на свой страх и риск*.

[18] О том, как и при каких условиях складывается классический канон см.: *Михайлова М. В.* Эстетика классического текста. – СПб.: Алетейя, 2012. – 296.

Конечно, в соответствии с проводимой здесь аналогией, я вижу не что-то *совсем другое* в смысле внешне отличного, а *другое* в смысле восприятия чего-то, что очень похоже на *настоящее* дерево, *что имеет соответствующий вид* (живого дерева), но это — не оно, а что-то на него похожее. Если один ботаник видит перед собой дерево, а другой — минерал, то «кристаллический ботаник» рискует попасть к психиатру. С литературоведами – все иначе.

Впрочем, аналогия с ботаником, пожалуй, «берет через край». Но если предположить, что один ботаник видит дерево, а другой видит в нем что-то другое, что-то большее, чем просто дерево, например, дриаду, то в этом случае аналогия будет более точной. Отличие будет только в том, что в рамках литературоведения могут работать и литературовед-«ботаник» (то есть тот, кто имеет дело с «голым» текстом как объектом культуры), и литературовед-«дриадолог» (литературовед, который имеет дело не с голым текстом, а с эстетическим событием, локализованным в нем самом и в тексте); в ботаническом же сообществе ботаник-дриадолог – это персона non grata. Для нормального ботаника существует только внешняя данность живого (как особая область сущего), и с его точки зрения (исходя из той онтологической и методологической позиции, в которой он находится как ученый) ботаник, который видит в дереве дриаду и отличает рощу, в которой обитают дриады, от рощи, в которой они не живут, если и не сумасшедший, то уж точно не ученый. В рамках естественной науки эти подходы ужиться не могут. И это не удивительно, поскольку восприятие «ботаником-дриадологом» дерева — это не научное наблюдение, а данность мифологического сознания. Дриада для мифологического сознания — это простая данность, это — сама реальность. Ясно, что дерево-дриада не опознается извне мифологического сознания. Оно не существует ни с позиций обыденного восприятия дерева, ни с позиций его объективного, научного исследования. Мифически данное дерево дано не «готовому» субъекту наблюдения, для которого существует «готовый» объект, оно рождается вместе с рождением того, кто способен видеть дерево-дриаду. *Субъект и объект мифологического восприятия рождаются одновременно и друг без друга не существуют, да их здесь и нет как «субъекта» и «объекта».*

Само собой разумеется, что ученый новоевропейской формации не может *одновременно* воспринимать дерево мифологически и изучать его научно, поскольку эти позиции исключают одна другую. «Сумасшедшинка» ситуации литературоведа (если только признать, что предметом его исследования является художественное произведение), ее парадоксальность состоит в том, что предмет литературоведческого исследования конституируется по типу мифологического восприятия (дерево-дриада), *то есть конституируется непроизвольным актом художественного восприятия литературного произведения* (речь идет о ситуации, когда мы имеем дело с литературоведом, имеющим эстетическое впечатление от произведения), а когда литературовед приступает к исследованию своего предмета, то он (по необходимости) *занимает позицию ученого, для которого не существует «художественного» как внутреннего эффекта созерцания, не отделимого от внешнего предмета восприятия*. Для него как для ученого существует только то, что можно внешним образом зафиксировать и подвергнуть анализу. Спрашивается, совместим ли опыт литературоведа как эстетически впечатлившегося читателя с позицией литературоведа как ученого? Возможен ли переход от первого ко второму? Может ли литературовед-ученый иметь предметом исследования не ухватываемую объективными методами «дриаду»? Не остается ли в его руках вместо прекрасной дриады «просто дерево», которое для него как для эстетически-впечатлительного литературоведа не более, чем жалкая тень «прекрасной дриады»?! Предмет литературоведческого исследования двоится, мерцает. Раздваивается и сам литературовед.

Но, может быть, выход в том — и нам его подсказывает текущая практика литературоведческих исследований, — что в литературоведении изучаются литературно-художественные *тексты*, а не художественные произведения? Может быть, предмет литературоведения — литературные тексты, которые можно по конкретным признакам отделить от текстов делопроизводительных, юридических, публицистических, технических, рекламных, философских, сакральных?

Следует признать, что литературоведы не раз предпринимали попытки предметно разобраться с предметом сво-

их исследований[19]. В результате некоторые из них пришли к осознанию дилеммы: или литературоведение — это наука о литературных произведениях, а точнее — о *текстах*, или ее предмет — ***это литературно-художественное произведение как целое, как эстетическое событие***, включающее в общее поле автора, произведение и читателя[20]. На деле оба подхода к осмыслению «занятий литературоведением» присутствуют в профессиональном самосознании литературоведов. Но проблема остается нерешенной независимо от того, что будет поставлено во главу угла: художественное произведение как целостный феномен или его текст.

Если мы ухватимся за текст произведения, *то рискуем упустить его эстетическую, художественную составляющую*. Определяя предмет литературоведения через текст, мы тем самым уравниваем его с другими текстами; в этом случае мы не сможем удержать произведение как художественно-эстетическое событие-состояние, в которое мы попадаем в процессе чтения. Отделить *эстетическое переживание,* возникающее по ходу чтения произведения, *от текста и исследовать последний сам по себе — значит выйти за рамки изучения произведения искусства как целостного феномена* и утратить то, на основании чего данный текст, собственно, и был признан явлением *художественной* литературы.

Строение литературного текста вторично по отношению к нему *как художественному про-из-ведению*. Именно художественный замысел автора определяет те формы, в которых «материализуется» акт литературного творчества и которые *потом* литературовед обнаруживает потом как художественные характеристики и структуры текста, отличные от тех структур, в которые отливается мысль законодателя или ученого. И совсем не случайно, что литературоведами в основном становятся люди, которые имеют опыт эстетического восприятия литературных

---

[19] См.: *Гиршман М. М.* Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие. — М., 1991. С. 3—14, 155—159; *Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. — Красноярск, 1987. С. 13—91; *Федоров В.* О природе поэтической реальности: Монография. — М., 1984. С. 3—20, 179—183.

[20] *Гиршман М. М.* Литературное произведение... С. 8—10.

произведений и стремятся к осмыслению того, что впечатлило их эстетически[21].

Но *можно ли тогда брать литературные произведения как тексты в качестве предмета литературоведческого исследования*? Разумеется, можно, поскольку только текст поддается фиксации, аналитическому расчленению и описанию. Литературоведение, собственно, и занимается анализом текстов художественных произведений. Такой анализ необходим для *познания* литературы как эстетического феномена. Дело в том, что анализом художественного произведения как эстетического события, рассмотрением онтолого-эстетических оснований художественного опыта занимается философская эстетика, но эстетика *не дает знания о художественном произведении как о факте **литературы*** в его отличии от произведений живописи или, к примеру, философии. Специально-научный подход к произведению искусства предполагает углубление в анализ строения его материально-текстовой проекции. Однако не будет ли эта фокусировка внимания на тексте редукцией художественного произведения к его следу, если учесть, что *предмет литературоведческого интереса конституируется художественным впечатлением от произведения*, а не текстом самим по себе, в изоляции от акта его восприятия? Есть ли другой, нередукционистский путь исследования художественного произведения? Если иного пути нет, то можно ли тогда литературоведческий анализ считать анализом *художественного* произведения? Возможно ли вообще превратить художественное произведение в предмет анализа и удерживать его в качестве *художественного* произведения? Можно ли, избегая редукции, *изучать* художественное произведение, *а не просто получать от него эстетическое удовольствие?*

---

[21] Конечно, литературоведы обращают внимание и на произведения, не состоявшиеся в качестве художественных, но объясняется это тем, что их изучение проливает свет на творения, в отношении которых литературовед и/или культурная традиция имеют твердое убеждение в их эстетической состоятельности. Внимание к художественно несостоятельным явлениям литературы питается отраженным светом произведений, зарекомендовавших себя в качестве эстетически действенных творений. Эти «явления литературной жизни» принадлежат к художественной литературе условно, в своей потенции: они должны были бы иметь эстетическое достоинство, но, увы, не смогли его заслужить.

Может быть, не смотря на то, что литературовед *хочет* заниматься художественным произведением, он на деле всегда *вынужден* заниматься чем-то совсем другим — литературным текстом?

Невозможность объективировать предмет литературоведческого исследования при четкости его фиксации в живом эстетическом опыте создает основу для существования литературоведа, лишенного эстетического вкуса, но не интереса к литературе. Литературные произведения могут привлекать его внимание как явления культуры, как особая область в семиотическом универсуме культуры, как воплощение некоторых архетипов коллективного бессознательного и т. д. Такой литературовед интересуется искусством со специально-научных, а не с эстетических позиций. Если судить по полученным и запечатленным в статьях и монографиях исследовательским результатам, все литературоведческие штудии *функционируют на общих основаниях, хотя предмет их, по существу, различен.* «Холодный литературовед» может внести весомый, даже выдающийся вклад в литературоведение, притом, что предметом его анализа будет *текст* литературного произведения, а не *художественное произведение* как эстетический феномен. Как человек эстетически равнодушный к изучаемому им произведению, он подходит к его изучению с научной (объективной) точки зрения. Соответственно, он обладает определенными преимуществами по сравнению с эстетически ангажированным ученым. Литературовед, руководствующийся художественным впечатлением от книги, в чем-то, конечно, проницательнее холодного исследователя, многое в произведении он улавливает интуитивно, но именно поэтому он может упустить то, что открыто эмоционально холодному взгляду эстетически равнодушного исследователя.

Отметим также, что положение «холодного литературоведа» устойчиво и экзистенциально нетравматично, в то время как ситуация литературоведа ангажированного эстетически — это ситуация заведомо рискованная в экзистенциальном плане. Если до начала исследования литературовед обладал в экзистенциальном плане восприятием какого-то произведения как художественного, читательское общение с которым — особый и ничем не заменимый опыт эстетической сосредоточенности и приподнятости, особый способ *быть* в мире, то в результате проведения литературоведческого анализа *этот опыт может*

*быть утрачен*. Эстетический опыт непроизволен и непосредственен, а исследовательские процедуры, предполагающие рациональное опосредование живого, непосредственного отношения к произведению, безжалостно и холодно расчленяющие и сочленяющие фрагменты художественного произведения, подробное описание результатов аналитической работы над текстом произведения могут привести (и часто приводят) к утрате непосредственности в восприятии художественного творения. Одним словом, возможен своего рода побочный «эффект» аналитической работы с текстом художественного произведения: творение, когда-то волновавшее и вдохновлявшее, в результате проведенного исследования может «омертветь», «остыть». Попав в положение разочарованного читателя, литературовед (так бывает!) не может по своей воле вернуть себе утраченную радость общения с произведением, так как непроизвольное по своей природе художественное восприятие (без которого нет художественного произведения) не вернуть никаким волевым усилием, никаким, даже самым страстным, желанием «впечатлиться». Утрата эстетического контакта с произведением не компенсируется знанием его текстовой проекции, так что прав, прав был Дж. Толкин, когда писал, что «исследование волшебных историй может <...> огорчить вас».

Применительно к литературоведу, имеющему художественно-эстетический опыт восприятия литературного произведения, обнаруживается еще один любопытный момент: непостоянство предмета исследования в процессе самого исследования. *Одно и то же* произведение на одного и того же человека может то вызывать художественное впечатление, то оставлять его равнодушным. А это значит, *литературовед* по ходу исследования текста *может утрачивать свой предмет* (художественное произведение) *и вновь его обретать*. Здесь мы опять имеем дело с парадоксом *мерцающей предметности*. Объект исследования остается тем же самым (текст произведения равен самому себе и всегда имеется в наличности), а вот его предмет – *художественное* произведение – *может то исчезать, то появляться*. Только в горизонте художественного восприятия произведения его текст дан ученому как аутентичный предмет литературоведческого исследования, только в этой перспективе он представляет собой *художественный* феномен.

Спросим себя еще раз: *может ли литературовед соединить в одном лице эстетически восприимчивого читателя и беспристрастного ученого*? Рассмотрим варианты соотношения в одном лице эстетически ангажированного литературоведа и литературоведа-ученого.

1. Литературовед-1 не имеет эстетического опыта общения с изучаемым им произведением, его подход к нему — научный, а не эстетический. Предметом исследования в этом случае будет не художественное произведение, а литературный текст и – шире – литература как часть культуры.

2. Литературовед-2 исходит *из опыта эстетического восприятия* литературного произведения, *но утрачивает его* в процессе или в результате научного анализа текста (об этой возможности мы уже говорили; разрушителем эстетического впечатления от произведения может стать сама аналитическая работа над текстом произведения, лишающая литературоведа-читателя непосредственного контакта с ним).

3. Литературовед-3 имеет эстетическое впечатление от произведения; он *не столько анализирует* художественное произведение, сколько *делится своими впечатлениями* от него, выражая их через создание «текста о произведении». Такой литературовед сохраняет живым свое эстетическое чувство и даже в меру своего литературного таланта «заражает» им читателя. Это будет уже не чистый литературовед, а литературный критик или просто эстетически ангажированный читатель, который, как человек влюбленный в произведение, очарованный им, будет стараться выразить свое впечатление от прочитанного и передать его «другому»; аналитические моменты в его работе будут выполнять подсобную роль, способствуя усилению ее экспрессивных характеристик. Литературный критик — это чуткий, впечатлительный читатель с тонко развитым художественным вкусом, свободно владеющий словом, наделенный к тому же склонностью к рефлексии над своими впечатлениями. Литературный критик *выполнил свою задачу, если ему удалось* ***убедить*** *читателя в верности своего впечатления* от того или иного произведения, а литературовед-ученый может считать свою миссию исполненной в том случае, *если ему удалось поставить и решить определенную проблему и* ***обосновать*** *это решение*, доказать его объективность. Если целью литературного

критика является удержание, продление и осмысление художественного впечатления от прочитанного через размышление над ним, через его оценку, то литературовед никогда *не ставит перед собой задачи* (во всяком случае в качестве приоритетной) *убедить* читателя в том, что анализируемое им произведение *действительно художественно*, что на него стоит обратить внимание как на эстетический феномен. Литературовед *всегда **уже исходит** из признания художественной значительности разбираемого им произведения и решает проблему текста* произведения (его структурно-функционального устройства, его контекстуальных и интертекстуальных связей, прототипов его персонажей, отношения автора и героя и т. д.), *а не онтологическую проблему присутствия/отсутствия литературного произведения как эстетического феномена.*

Конечно, на практике любой *критик до некоторой степени литературовед, а литературовед — литературный критик.* Чистые (идеальные) типы литературоведа-критика и литературоведа-ученого — это не более чем концептуальные персонажи, посредством которых можно попытаться осмыслить своеобразие отношения филолога к своему предмету.

4. И, наконец, обозначим «идеальную» ситуацию взаимодействия литературоведа с художественным произведением: в этой ситуации он – литературовед-4 – приступает к исследованию, имея эстетическое впечатление от произведения, и, подвергая анализу и истолкованию его текстовую проекцию, сохраняет свой художественно-эстетический опыт как актуальный фон, определяющий направление аналитических операций над текстом. Такой исследователь способен не только дать его углубленный анализ, но и передать читателю свое впечатление от произведения.

Гипотетически такое равновесие позиций эстетически ангажированного читателя и ученого, созерцателя и аналитика в одном лице возможно, но понять, как могут сочетаться в одном познавательном акте, в момент работы над произведением, — затруднительно... Не ясно, каким образом можно *удержать* живое впечатление от произведения как от художественного целого, расчленяя и дробя фрагмент текста на составляющие, связывая одни элементы художественной ткани с другими ее элементами, то есть *утрачивая* на время живую связь с произведением как

целым. Четвертый вариант – это скорее идеал (для литературоведа, воспринимающего литературу эстетически), к которому литературовед устремлен в своей работе над тем или иным литературным феноменом, чем реальность его повседневной исследовательской практики.

Но даже если допустить, что литературоведу удалось сохранить свежесть непосредственного восприятия художественного произведения и на путях научного анализа углубить не только его понимание, но и его восприятие как художественно-эстетического целого, то и в этом случае «ситуация литературоведа» сохранит свою парадоксальность. Предположим, что научное знание питается художественным опытом и способно помочь удержать и углубить этот опыт, но и при таком раскладе ситуация останется «странной» (в сравнении с другими науками), поскольку в самом литературоведческом труде нет необходимых оснований для того, чтобы соединить аналитические выкладки и сложные интерпретативные ходы литературоведа с изучаемым текстом как текстом *художественного* произведения. Все ходы в интерпретации, все аналитические выкладки тогда только *углубляют наше понимание и опыт восприятия произведения в качестве художественного*, ***когда такой опыт уже имеется*** у читателя. Не-впечатлившийся-заранее читатель читает не о том, о чем писал литературовед, и не том, о чем прочтет тот, кто эстетически воспринял произведение, которому посвящено исследование, а о чем-то другом, отвлеченном от его «художественности». Получается, что ни в одной из четырех позиций литературовед *не имеет возможности* ***научно*** *удержать и обосновать свой предмет* — литературно-художественное произведение.

Подведем итоги. Парадоксальность ситуации литературоведа (и – шире – любого исследователя художественных произведений) состоит в следующем: если *предмет исследования* ***устанавливается эстетически*** *(событийно), то* ***познается*** *он —* ***научно,*** *причем научно литературовед исследует не художественное произведение, а его текст.* Текст произведения исследуется научно, а то, что изучается именно *художественный* текст, никак не конституируется (и не может быть конституировано) в рамках самого исследования. В то же время мы не можем не исходить из *художественности* как *отличительного признака произведения*, маркирующего предмет литературоведческого исследования.

«Парадокс литературоведа» можно проиллюстрировать указанием на существование ученых, которые, успешно изучая литературу, не имеют опыта восприятия литературных произведений как *художественных* творений.

На этом, далеко не исчерпав вопроса, мы завершаем наш экскурс в сферу методологии гуманитарного познания. «Парадокс литературоведа» остался парадоксом. Он указывает на то, что применительно к такому своеобразному предмету, как художественное произведение, научный подход не вполне адекватен, следовательно, понимание художественного произведения требует философского (а не только научного) внимания. Философ, в отличие от литературоведа, искусствоведа, музыковеда, etc., стремится довести до сознания парадоксальность положения, занимаемого ученым-гуманитарием, и осмыслить онтологические и методологические основания исследования художественного творения.

В чем же, собственно, состоит относительное преимущество философского подхода к анализу художественного произведения по сравнению с научным? Преимущество философа (разумеется, условное, связанное с его методологической позицией) перед литературоведом (искусствоведом, музыковедом...) состоит в том, что он рассматривает произведение искусства (и в том числе — искусства слова) в горизонте его художественности, которую он осмысливает через ее соотнесение с эстетическими категориями, с категориями бытия, истины и т. д.

В нашем анализе художественного произведения мы предпринимаем попытку осмыслить его через понятие *замысла*, удержание которого «во плоти» художественного произведения средствами художественного мастерства мыслится как условие возможности вос-про-из-ведения-воссоздания «за» авторского замысла в событии художественно-эстетического восприятия произведения читателем, зрителем или слушателем. В рамках философско-эстетического подхода (благодаря тому, что философ не углубляется в анализ чувственно данной «основы» произведения, а, напротив, держит в фокусе своего внимания «художественный эффект», сопряжений с произведением) исследователь защищен от опасности *неосознанной подмены* аналитической работы над художественно-эстетической конституцией произведения анализом его смыслового содержания и(или) его формы.

Однако и философ, в свою очередь, не гарантирован от подмены, от того, чтобы исследовать что-то отличное от художественного произведения. Нередко он делает предметом своего анализа не действительный опыт эстетического восприятия художественного произведения, а те понятия, посредством которых культурная традиция удерживает этот опыт, так что вместо анализа художественности художественного произведения как действительного эстетического события в процессе его прочтения философ занимается уточнением понятий художественности, красоты, произведения, искусства, формы и т. п. Конечно, философ не может философски говорить о феномене художественного творения, не уточняя понятий, которыми он пользуется, не изобретая по мере необходимости новых концептов, но именно поэтому вместо анализа художественного опыта он так часто предлагает аналитику выражающих его понятий.

Таким образом, получается, что мы не в состоянии на уровне формы и содержания философского текста отличить произведение мыслителя, имеющего художественный опыт, от текста, написанного исследователем, такого опыта не имеющего. В этом отношении ситуация с эстетическим исследованием оказывается ничуть не менее неопределенной, чем ситуация формальной неразличимости эстетически ангажированного и неангажированного литературоведа, с той лишь разницей, что эстетически «глухой» философ тем не менее направляет свое внимание на анализ эстетических оснований художественного произведения, а литературовед (и искусствовед) концентрирует усилия на анализе *текста* произведения, вытесняющего из поля зрения целое художественно-эстетического события.

Но даже и в том случае, когда философ строит свою концепцию художественного произведения исходя из действительных событий встречи с прекрасным, возвышенным, страшным, уродливым и т.д. в произведениях искусства, он нередко ограничивается отвлеченным от конкретных художественных произведений описанием и истолкованием сущности художественного произведения *вообще* и не может (а может быть, и не хочет) проанализировать и показать *на уровне конкретного произведения*, какие именно особенности в строении словесной (звуковой, пластической...) ткани произведения создают условия для возникновения художественного эффекта от встречи с ним.

В большинстве случаев он не идет дальше примеров, подтверждающих развиваемую им концепцию «художественного»; иногда он дает аналитическое описание многослойного акта восприятия художественного произведения, но и здесь он не склонен фокусировать свое внимание на структуре произведения и во всех деталях прослеживать взаимосвязь строения произведения с тем движением читательского (зрительского) восприятия, онтолого-эстетические основания которого можно было бы осмыслить уже не в литературоведческих (или искусствоведческих), а в философских понятиях.

Таким образом, в центре философского внимания находится *не художественное произведение в его цельности и конкретности, а основания конституирования художественности художественного произведения, творчество, эстетическое чувство и т. д. Иначе говоря, интерес философа сосредоточен на том, что делает произведение художественным. В свою очередь, литературовед (искусствовед, музыковед, театровед, etc.) продуцирует знание о художественном тексте, но не о художественном произведении как эстетическом феномене.* Литературоведческий анализ может дать нам системное знание о литературном произведении в его специфически литературном измерении, но не о нем как об эстетическим феномене.

Ни собственно философский, ни литературоведческий анализ не удерживают художественного творения в его феноменальной целостности: тут или ухватывается художественно-эстетический эффект «от» произведения, без рассмотрения сложносочиненной и сложнорасчлененной текстуры произведения, или дается детальная аналитика его структурно-функционального строения во взаимосвязи с его содержанием (но при этом упускается эстетический телос художественного произведения).

Если все же ставить перед собой задачу постичь художественное начало в произведении (а это задача философского анализа искусства) исходя из самого этого произведения, а не из мыслительных спекуляций вокруг да около него, то стоит приложить усилия к тому, чтобы соединить философский горизонт анализа с анализом его текстовой данности и тем самым перекинуть мостик от конкретики исследования литературного текста к концептуальности философского мышления.

*Приложение 4*

# Произведение искусства в широком и узком смысле слова и художественное произведение

В этой книге речь идет о художественно-эстетической действенности произведения искусства. Значит ли это, что всякое *произведение искусства* есть *художественное* произведение? На первый взгляд, так оно и есть, но мы, памятуя о том, что первое — не всегда лучшее, попытаемся разобраться в отношении искусства к художеству.

Действенным стимулом к их разграничению является то положение, в котором оказалось искусство в последнее столетие. Сегодня традиция явного или неявного отождествления художественного произведения (произведения искусства) с областью «эстетически данного» и «эстетически значимого» перестает работать: значительная часть производимых в наши дни артефактов, чьи авторы по-прежнему именуются художниками, а плоды их труда — художественными произведениями (или произведениями искусства), трудно совместить с тем представлением об искусстве и о художественности, которое было сформировано в Новое время. В этой ситуации приходится или подыскивать новый термин для того, что называли «искусством» в классическую эпоху, или пересмотреть содержание старых терминов.

Чтобы сохранить преемственность с философской и культурной традицией, *мы предлагаем развести понятия «произведение искусства» и «художественное произведение»,* вернув слову «искусство» исторически исходное для него значение «личного мастерства», «искусности», «умелости», «опытности», «искушенности» в каком-либо деле (благо оно и сегодня сохранило за собой этот пласт значений), а за словом «художественное» закрепить значение особого, нацеленного на производство эстетического эффекта произведения артефакта и действия (будь то акт творчества или акт восприятия). Тогда *художественным* можно будет назвать артефакт, сотворенный в качестве вещи, направленной на достижение эстетического эффекта, на изменение расположения воспринимающего артефакт человека, а художником будем называть того, кто создает такие предметы.

Однако произвол в придании слову значения может сделать термин нежизнеспособным. Желательно, чтобы разграничение понятий «искусство» и «художество» было выполнено без насилия над русским языком. Поэтому мы считаем своим долгом привести ряд аргументов «от языка» в пользу разведения терминов «произведение искусства» и «художественное произведение».

Прислушаемся к тому, что говорит о семантическом потенциале слова «искусство» В. Даль: «***Искусник*** м. ***-ница*** ж. искусный в чем-либо человек, мастер, дока. ***Искусство*** ср. принадлежность искусного, искусность; знанье, уменье, развитая навыком и ученьем способность; отвлеченно: ветвь или часть людского образования, просвещения; наука, знание, прилагаемое к делу; рукоделье, ремесло, мастерство, требующее большого умения и вкуса. Военное искусство, стратегия, тактика, фортификация. Искусство также противополагается природе и тогда означ. всякое дело рук человеческих. *Искусство половина святости*, лицемерие, лукавство. ***Искусственный***, с искусством сделанный; но вообще || сделанный руками человека, неприродный или несозданный, деланный. <...> *Искусничать, мастерить, работать что, требующее искусства*»[22].

Теперь посмотрим, что означает слово «художественность» (у Даля — «художество»), «художественный»: «***Худога*** ж. и ***художество*** ср. умение, искусство на деле; || изящное искусство: ваяние, живопись, зодчество, музыка, мимика, пляска. || Народн. худое дело, дурной поступок и вообще порок. За ним нет никакого художества. Изящные художества стремятся к созданию первообраза красоты, союза добра и истины, которых отраженье мы видим в вещественной природе. ***Худогий, художный*** црк. искусный. Кто премудр и худог в вас, Иак. Твою художную

[22] *Даль В. И.* Указ. соч. Т. 2. С. 52. Отметим, что в основе слова «искусство» — по Далю — лежит глагол «искушать»; с ним связаны существительные «искушение, искус» и прилагательное «искусный»: «***Искусный***, относящийся к искусу, опыту, испытанию, искусившийся, испытанный, дошедший до умения или знания многим опытом; || хитро, мудрено, замысловато сделанный, мастерски сработанный, с умением и расчетом устроенный. *Искусное время, срок. Он искусен и доточен в делах управления. Не видал я ничего искуснее этой машины, как по выдумке, так и по отделке. Не зрел виноград — не вкусен, а молод человек — не искусен. Свят, да не искусен*, о ханже» (Там же. С. 52).

управил еси мысль, Мин. -***художественное*** произведение, искусное, мастерское, изящное; картина, изваяние, постройка. ***Художник***, ***-ница***, ***-ников***, ***-ницын***, лично ихний; ***-ничий***, к ним, ***-ческий***, к художеству относящийся»[23].

Свидетельские показания Владимира Даля, во-первых, позволяют заключить, что и художество, и искусство первоначально указывали на человеческую опытность в каком-то деле, на искушенность в чем-либо и, соответственно, на мастерский характер производимого в результате такой деятельности «чего-то» (здесь значения слов «искусство» и «художество» совпадают, и то и другое указывает на хорошо сделанную вещь, на дело или на способность, на умение сделать что-то мастерски), во-вторых, данные, приводимые Далем, позволяют сделать вывод о существенном различии в семантике этих близких по значению слов.

Итак, искусство означает то же, что значило слово «техне» в античной традиции, то есть указывает прежде всего на «знанье, уменье, развитую навыком и ученьем способность»

---

[23] *Даль В. И.* Указ. соч. Т. 4. С. 569. Слово «художество» и производные от него прилагательные и существительные Даль рассматривает в статье на слово «Худой»: «**Худой**, неладный, негодный, дурной, плохой, нехороший; в чем или в ком недостатки, пороки, порча; || изношенный, ветхий, дырявый... Худо. ср. (мн. ч. нет) зло, отвлеченное понятие зла, вреда, бедствия. Не добра от худа ждать. Быть худу. Сатана худом ворочает. Худой, в виде сущ. м. *сиб.* злой дух, сатана, диавол. *Худой его соблазнил*. ***Худая***, в виде сущ. *сиб.* худая болезнь, венерическая; || змея. *На худую было наступил. Худая теленка ужалила, околел*» (Там же. С. 568). Получается, что слова «художник», «художественный» в русском языке хотя и имеют значение положительной ценности, но в то же время находятся под подозрением: не ведет ли художество, искушенность ко злу, к беде, к небытию? Недаром тема «соблазнительности», опасности художественного творчества, тема искушений, поджидающих художника, столь активно обсуждалась русскими писателями. Достаточно вспомнить хотя бы бунт против художественного, поднятый Л. Толстым, и повесть Гоголя «Портрет». Отношение красоты и добра, творчества и спасения — вот излюбленная тема для русских мыслителей. Возможно, проблематичность отношения художественного творчества к моральному и религиозному оправданию человеческой жизни кроется уже в самой семантике русского слова «художество», которое означает как хулиганство и плохой поступок, так и изящное искусство.

и на приложение этих знаний и умений к какому-нибудь конкретному делу (искусство — это «знание, прилагаемое к делу»).

Слово «художество» отсылает нас не к «мастерству вообще», но указывает на такое мастерство, которое имеет своей целью создание «изящного», то есть таких вещей, которые способны пробуждать у созерцающих их людей «изящные» (эстетические) чувства. Получается, что художественное произведение, в отличие от произведения искусства, есть не просто что-то мастерски сделанное (искусное), но еще и изящное, причем Даль уточняет, что в данном случае речь идет о «картине, изваянии, постройке». Художественное конкретизируется здесь через «изящное художество»: *«Изящные художества стремятся к созданию первообраза красоты, союза добра и истины, которых отраженье мы видим в вещественной природе»*[24]*. Слово «художественный» в данном случае указывает на владение «художником» особого рода* талантом, мастерством, состоящим в умении создавать предметы, представляющие собой эстетическую ценность (дающие возможность пережить нечто как изящное). Изящное художество значит то же, что изящное искусство, но если кроме этого оборота слово «искусство» (если верить словарю Даля) в значении эстетической деятельности и эстетической предметности не употребляется, то слово «художество» конкретизируется через «ваяние, живопись, зодчество, музыку, мимику, пляску». Художество, если следовать семантическому рельефу этого слова, — это *особая область искусства*, особая искушенность и умелость, связанная с тем, что она нацелена на производство эстетического опыта.

Таким образом, слово «искусство» указывает на способность человека применять знания и умения в той или иной требующей специальной подготовки деятельности (будь то философия, математика, корабельное дело или живопись, танец, письмо и т. д.), а слово «художество» («художественный», «художник») отсылает к способности (к способности, опирающейся на знание и опыт) *создавать «изящные», то есть преэстетически нацеленные на эстетический эффект,* предметы. Мастер, способный творить эстетически действенные предметы или стремящийся к этой цели, и есть художник.

---

[24] *Даль В. И.* Указ. соч. Т. 4. С. 568.

Разведение понятий «искусство», «произведение искусства» и «художество», «художественность», «художественное произведение» представляется нам целесообразным, поскольку дает возможность подчеркнуть эстетическую направленность нашего исследования в ситуации, когда 1) практика авангарда и неоавангарда выводит деятельность «художника» (того, кого мы по инерции продолжаем называть художником) за рамки «художественно-эстетического» опыта (концептуальное искусство) в сферу познания, познавательного эксперимента, культурной провокации, моделирования новых форм поведения человека и т. д., то есть в область, которая хотя и предполагает искусность, умение, знание, но не ставит перед собой собственно эстетических задач. В то же время различение искусства и художества позволяет 2) избежать смешения творчества, имеющего своей целью чисто эстетический эффект, с традицией ремесленного мастерства, знающего свои собственные шедевры. Ремесленник создает предметы, которые хотя и могут с полным правом (имея в виду основные значения слова «искусство») быть названы произведениями того или иного *искусства* и иметь среди прочего еще и эстетический смысл, но не являются по своему замыслу и способу бытования в культуре *художественными произведениями* (на одном полюсе таких искусств — творения иконописцев, храмостроителей, на другом — продукция оружейников, стеклодувов, портных и т. д.).

Конечно, и икону, и отдельные ремесла («художественные промыслы»), и часть произведений современных художников можно рассматривать в художественно-эстетической перспективе, но при этом следует отдавать себе отчет в том, что для этих феноменов эстетический момент не является конститутивным[25].

---

[25] Оружие, одежда, предметы религиозного культа могут быть выставлены в музее, и тогда эти предметы, не будучи по своему происхождению «художественными», в восприятии зрителя таковыми становятся, их воспринимают так, как если бы, например, иконописец писал картину на религиозный сюжет, а не икону. В художественном музее важно не священное содержание иконы, не ее чудотворность, а то, в какой мере она действенна в эстетическом отношении. И советские искусствоведы именно так преподносили своим читателям древнее искусство иконописи: «...Пусть постоит наш читатель, чуть даже прищурив глаза, пока... гармония линий и красок не вовлечет его в стройный поток сияющих и плавных узоров, рождающих

Появление в европейской культуре фигуры «художника» (поэта, прозаика, драматурга, живописца, графика, композитора, скульптора, хореографа и т. д.) связано с формированием представления об «изящных искусствах» как деятельности,

---

неповторимую музыкальность икон. Пусть, быть может, это произойдет не сразу, пусть подождет, посмотрит еще. <...> И когда нашему юноше покажется, что весь зал загорелся этой живописью, преобразился в певучести прямых и ломаных линий, не отягченных объемностью, пусть он подойдет ближе к иконам; образы-символы четкими силуэтами возникнут в волнах гармонии на древних досках, „хитро" расписанных вдохновенными и трудолюбивыми создателями прекрасного, чьи имена в большинстве не дошли до нас» (*Любимов Л. Д.* Искусство Древней Руси: Книга для чтения. — М.: Просвещение, 1981. С. 202).

Если икона выставлена в художественном музее, значит, ее рассматривают в качестве «религиозной *живописи*», и на первый план выдвигают ее художественно-эстетические достоинства, то это значит, к ней относятся не как к *иконе*, а к иконописцу относится — как к художнику. (Вещь, не созданная в качестве художественного произведения, может быть воспринята как художественная и вне музея. Неверующий человек, оказавшийся, к примеру, в православном храме, может воспринимать церковное убранство, иконы с историко-культурной и эстетической точек зрения.)

Иконописец пишет «образ*а*» как свидетельства истины веры и как видимое явление того, кто изображен на ней, с тем, чтобы верующий, молящийся перед иконой, вступил в общение с изображенным на иконе. Икона являет Истину, икона служит молитвенному общению верующего с Богом и святыми людьми и призвана пробуждать *благочестивые* чувства; эстетические переживания здесь остаются на втором плане, а могут и вовсе отсутствовать.

Если творец иконы, витража, фрески служит Богу, то живописец эпохи Возрождения и Нового времени служил Прекрасному (даже когда он избирал для своих картин религиозные сюжеты), и эта ценностная установка выделяет его занятие из сферы искусств-ремесел, поскольку выводит художественно-эстетическую функцию деятельности «изографа» из подчиненности задаче, стоящей перед религиозным культом; теперь именно эстетическая действенность артефакта становится мерилом для оценки таланта мастера, который в этом случае выступает уже не как иконописец («богомаз»), а как «художник» (живописец). На место критерия адекватности форм изображения божественных предметов самим этим предметам приходит критерий их соответствия суждению вкуса, критерий их художественной действенности.

нацеленной на пробуждение в душе зрителя, читателя, слушателя особенных («тонких») чувств[26].

«Изящные искусства» как дело «художника» обретают свое особое качество и свою особую ценность постольку, поскольку их деятельность утрачивает утилитарный смысл и превращается в служение Красоте. Конечно, художник продолжает «развлекать», «услаждать» зрителя-читателя-слушателя, но славу и почет он завоевывает постольку, поскольку его начинают воспринимать как служителя нового (возникшего в секулярном обществе) культа, культа прекрасного и возвышенного как вполне светских ценностей, приобщающих человека к анонимной «вечности» и неопределенному «совершенству вообще» (в отличие от Церкви, приобщающей ко Христу).

Отказываясь от сведения эстетического к прекрасному и возвышенному, мы в то же время полагаем необходимым удерживать в поле зрения феноменологии эстетических расположений то искусство, которое нацелено на производство эстетических эффектов, и в этом отношении сохраняем верность классической эстетике. Но чтобы не растворить эстетически заостренное искусство в иных формах человеческой искусности и творческой активности, мы предлагаем отличать художественное произведение от произведения искусства. И хотя в книге, где исследуется феномен художественно-эстетической деятельности, мы используем и выражение *«художественное произведение», и словосочетание «произведение искусства»*, но, говоря об искусстве, *мы имеем в виду эстетически истолкованное художественное творчество*, художественное произведение и его восприятие.

---

[26] Мастер, владеющий тем или иным ремеслом, решает не только утилитарные, но, порой, и задачи художественные: он стремится произвести на покупателя произведенных им вещей благоприятное эстетическое впечатление. В этом случае произведенный им продукт может рассматриваться и с эстетической точки зрения, но при этом его нельзя будет отнести к собственно художественным произведениям. Но если в изготовлении вещи на первый план выходит *не ее функциональность, а ее эстетическая действенность,* то труд мастера превращается в художественную деятельность (это может быть художественное литье, художественная вышивка, художественная резьба по дереву и т. д.). Ремесло превращается в художественный промысел, в ту или иную разновидность декоративно-прикладного искусства.

*Приложение 5*

## Эстетика отвержения и эстетика возвышенного в художественном произведении

«„Возвышенное, пишет Буало, — это, строго говоря, не что-то доказанное или показанное, но это некое чудо, захватывающее, поражающее, заставляющее чувствовать“. Несовершенства же, изъяны вкуса, даже уродства участвуют в шокирующем воздействии. Искусство не подражает природе, оно творит рядом свой мир, *eine Zwischenwelt*, как сказал бы Пауль Клее, или, можно сказать, *eine Neben-welt*, в котором чудовищное и бесформенное имеет право быть, поскольку может быть возвышенным[27]».

Художественные произведения, которые рассматриваются нами как нацеленные на производство отвергающих художественно-эстетических расположений, плохо вписываются в представления классической эстетики о природе «эстетического». Но если бы мы по какой-либо причине были вынуждены осмысливать феномены художественно-эстетического отвержения, опираясь на категории, выработанные классической эстетикой XVIII—XIX веков, то нам пришлось бы обратиться к категории возвышенного. Гипотетическое «если бы» между тем давно уже стало реальностью в работах французских философов-постструктуралистов, попытавшихся найти ответ на вопрос о направленности трансформаций в искусстве минувшего столетия. Эти перемены заставляют нас пересмотреть наши представления об истоках, целях и границах того, что принято называть «художественным творчеством». Говоря об анализе феноменов отвержения в искусстве авангарда и неоавангарда через смысловую оптику категории «возвышенного», мы имеем в виду эстетическую концепцию Ж.-Ф. Лиотара. Жан Франсуа Лиотар рассматривает эстетику авангарда и неоавангарда в горизонте возвышенного. И хотя в его работах, посвященных этой теме, много верных наблюдений и оценок, интересных обобщений и идей, все же попытка Лиотара понять эстетику авангардного

---

[27] *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. — СПб.: Алетейя, 1997. С. 231.

искусства исключительно как эстетику возвышенного вызывает ряд сомнений.

Французский философ строит свою концепцию, ориентируясь на авангардистское, экспериментальное искусство XX века. Понятие возвышенного ценно для него тем, что оно, по его мнению, удерживает нацеленность современного искусства на «непредставимое», «невыразимое». Определяя авангард и неоавангард через понятие возвышенного, он, во-первых, осмысливает искусство модерна как искусство, ориентированное на эстетику непредставимого, во-вторых, обнаруживает истоки экспериментального искусства XX века в художественной практике романтизма и предромантизма, и, в-третьих, утверждает внутреннее сродство эстетики авангарда с теми учениями о возвышенном[28], которые в предромантическую эпоху развивались Бёрком и Кантом и стали философско-эстетическим прологом к романтической революции, предвосхитившей многие открытия художников XX века. Чтобы наш комментарий к концепции Ж. Лиотара не был голословным, приведем высказывания, характеризующие его понимание феномена возвышенного в контексте культуры минувшего века.

«Возвышенное чувство, которое есть также и чувство возвышенного, является, по Канту, мощной и двусмысленной эмоцией: оно содержит в себе одновременно удовольствие и боль. Точнее, удовольствие здесь исходит от боли. В традиции философии субъекта <...> это противоречие <...> развивается как некий конфликт между различными способностями субъекта: способностью помышлять нечто и способностью нечто „представлять“»[29].

«Что-то великое — пустыня, гора, пирамида или что-то могущественное — буря в океане, извержение вулкана *пробуждает мысль об абсолюте, который можно лишь помыслить вне чувственной интуиции, подобно Идее разума* (здесь и ниже курсив и жирный шрифт мой. — *Л. С.*).

---

[28] Ж.-Ф. Лиотар настаивает на том, что «именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы» (*Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн?// Ad Marginem'93. — М., 1994. С. 316).

[29] *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? С. 316.

Способность представлять, воображение не в силах представить соответствующую этой Идее репрезентацию. Эта неудача в выражении вызывает боль, своего рода раскол в субъекте между тем, что он может постичь, и тем, что он может вообразить[30] (здесь и ниже по цитате из Лиотара комментарий в сносках

[30] Большой предмет воспринимается как «большой вне всякого сравнения» (=возвышенный) не потому, что «человек этого хочет», и, как уже было сказано, не по причине каких-то особых характеристик предмета (в природе нет безусловно больших предметов), а тогда, когда человеку открывает себя Другое, чье присутствие только и делает большой предмет большим вне всякого сравнения, а наше чувство — возвышенным чувством. Кант опускает событийность превращения «очень большого» в «большое вне всякого сравнения», так что по умолчанию получается, что встреча с морем, звездным небом, пустыней и т. д. как бы сама собой, автоматически порождает чувство возвышенного, которое, с одной стороны, оказывается гарантировано соотношением человеческих способностей, а с другой — внешним стимулом (вид волнующегося моря), запускающим механизм борьбы воображения и разума, которая ведет к тому, что и созерцаемый предмет, и сопровождающее его чувство обретают форму возвышенного чувства. Но на деле (и мы хорошо это знаем по собственному опыту) далеко не каждый раз человек, оказавшись на берегу моря или в горах, испытывает чувство возвышенного. Проблема состоит в том, что перед некоторыми предметами воображение всегда испытывает бессилие, но не всегда это бессилие сопровождается чувством возвышенного; отсюда следует, что или воображение не всегда стремится «увидеть даже то, что не может существовать», или оно *всегда* стремится к этому, но только поиск почему-то не всегда проявляет себя в форме возвышенного чувства. Стало быть, чувство возвышенного и сопряженное сним превращение большого предмета в возвышенный предмет созерцания нельзя связывать ни с работой человеческих способностей, ни с количественными характеристиками предмета восприятия. Рождение чувства возвышенного приходится связывать с откровением чего-то Другого по отношению к человеческим способностям и природным явлениям, и — шире — по отношению к сущему как таковому. Именно непроизвольная данность Другого делает ситуацию возвышенной, а индивидуальные, личностные качества человека, его настроение, количественные параметры предмета лишь способствуют тому, что Другое открывает ему себя в форме возвышенного расположения. Именно характерное для классической философии невнимание к событийности эстетического чувства позволило Канту свести «математически возвы-

мой – С. Л.). Однако ***боль эта, в свою очередь, порождает удовольствие***[31], причем удовольствие двойное: бессилие воображения удостоверяет a contrario, что оно ищет возможность увидеть даже то, что не может существовать, и, тем самым, стремится примирить свой объект с объектом разума; с другой стороны, недостаток образов есть негативный признак всемогущества и власти Идей. Это рассогласование способностей между собой открывает место предельному напряжению (Кант называл его волнением), отличающему пафос возвышенного от возникающего чувства *умиротворенности в акте созерцания прекрасной формы*[32]. На краю разрыва бесконечное или абсолютное Идеи может обнаружиться в том, что Кант называет негативным представлением или даже не представлением. В качестве образцового примера негативного представления он приводит еврейский закон, запрещающий образы: сведенное практически к нулю наслаждение для глаз заставляет бесконечно созерцать бесконечное. <...> Так в зачаточном состоянии авангардизм обнаруживается уже в кантовской эстетике возвышенного[33]».

Однако более глубоким и отвечающим эстетике авангардного искусства XX века (по сравнению с кантовской эстетикой возвышенного) является, по убеждению Лиотара, то истолкование возвышенного, которое дает Э. Бёрк. По мысли Лиотара, Кант «лишил эстетику Бёрка того, в чем... заключается ее главный смысл: **показать, что возвышенное вызывается к жизни**

---

шенное» к игре человеческих способностей, но уже там, где речь у Канта заходит о «динамически возвышенном», он отказывается от укоренения возвышенного в игре способностей и связывает его с ситуацией потенциальной угрозы, исходящей от мощного и непредсказуемого явления природной стихии.

[31] Здесь Лиотар не совсем точно излагает позицию Канта. У Канта неудовольствие и удовольствие лишь сопровождают то, что происходит в процессе созерцания эстетически значимых явлений. Удовольствие порождает у Канта не боль (не чувство неудовольствия), а то сверхчувственное «нечто», которое становится доступно для восприятия в ситуации созерцания величественных или мощных явлений природы.

[32] Как особенное, прекрасное волнует человека, но это не противоречит тому, что волнующее прекрасного — умиротворенность, полнота и покой, царящие в событии расположения.

[33] *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард. С. 232—233.

**опасностью того, что больше ничего не произойдет**. Прекрасное доставляет *положительное удовольствие*. Однако, есть и другого рода удовольствие, и связано оно с куда более сильной страстью, чем удовлетворение. Это — скорбь и приближение смерти. В скорби тело воздействует на душу. Но в свою очередь душа может воздействовать на тело так, как будто переживается скорбь внешнего рождения, посредством единственного инструмента представления, неосознанно связанного со скорбными ситуациями. Эта целиком духовная страсть обретает у Бёрка имя ужасного. Между тем, ужасы эти связаны с лишениями: с отсутствием света — ужас тьмы; с отсутствием другого — ужас одиночества; с отсутствием жизни — ужас смерти. Вотчто пугает: происходящее не происходит, больше не происходит.

*Для того чтобы ужас смешался с удовольствием и образовал с ним чувство возвышенного нужно, как пишет Бёрк, чтобы порождающая ужас угроза приостановила свое воздействие, задержалась.* Эта приостановка (*suspens*), это ослабление опасности или угрозы, вызывает своего рода удовольствие, разумеется, *не удовольствие положительного удовлетворения, а, скорее, некоторое облегчение.* Это — по-прежнему лишение, но лишение второго уровня: *душа лишена угрозы быть лишенной света, языка, жизни.* Бёрк отличает это удовольствие вторичного лишения от положительного удовольствия и дает ему имя delight, наслаждение.

Вот значит как анализируется чувство возвышенного: нечто слишком величественное, слишком могущественное, угрожая душе лишением ее всего происходящего, „поражает“ душу (с меньшей степенью напряжения душа охватывается восхищением, почитанием, уважением). Она — остолбенела, обездвижена, как будто мертва. *Искусство, отдаляя эту угрозу, производит удовольствие облегчения, наслаждения.* Благодаря искусству *душа возвращается во взволнованное состояние, состояние между жизнью и смертью; и это волнение души — ее здоровье и ее жизнь.* Возвышенное для Бёрка теперь — *это вопрос не возвышения* (данной категорией Аристотель отличал трагедию), а *усиления*»[34].

Эстетика возвышенного, ориентированная на усиление, интенсификацию чувств, возникающих в ситуации встречи

[34] *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард. С. 233—234.

с непредставимым, ведет за собой раскрепощение художественного языка, его освобождение от «изобразительной репрезентации», от «классического правила подражания». «Независимо от используемого материала, искусства, движимые эстетикой возвышенного в поиске действенных средств выражения, могут и должны отказываться от подражания просто красивым образцам и стремиться к неожиданным, необычным, шокирующим комбинациям. Шок, по сути, и *есть (нечто) происходящее вместо ничто, приостановленное лишение*»[35].

Эстетика возвышенного, концептуально разработанная во второй половине восемнадцатого столетия, оказывается для Лиотара ключом к пониманию современного искусства. «Мне хотелось показать, что на заре романтизма разработка эстетики возвышенного Бёрком, в меньшей степени Кантом, очертила мир возможностей художественных экспериментов, в котором авангард позднее проложит следы своих троп. <...> Речь... идет *о необратимом отклонении в предназначении искусства*, повлиявшем на все валентности условий художественного творчества. *Художник испытывает сочетания, позволяющие появиться событию. Любитель искусства не испытывает просто удовольствия,* не извлекает этических выгод от прикосновения к произведениям искусства, **он ждет** от них *интенсификации своих эмоциональных и концептуальных способностей, ждет амбивалентного наслаждения*. Произведение искусства не приспосабливается к образцу, оно стремится *представить факт существования непредставимого*, оно не подражает природе, оно — арте-факт, подобие»[36].

Здесь нам хотелось бы заметить, что шок так же, как и понятие возвышенного, означает *усиление* чувств, указывает на душу, приведенную во взволнованное состояние, но этого недостаточно для отождествления эстетики шока с эстетикой возвышенного. Ведь шок означает не просто потрясение и усиление, а потрясение со знаком минус, нежелательное (и притом внезапное) потрясение. Нельзя не согласиться с Лиотаром, что стремление автора шокировать зрителя (слушателя, читателя) предполагает его нацеленность прежде

[35] Там же. С. 235.

[36] *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард. С. 235.

всего на усиление, интенсификацию чувства, но здесь, во-первых, следует различать шок и такие эстетические феномены, как страх или ужас, к которым в свое время обращался Бёрк как к условию рождения возвышенного чувства и к которым вслед за ним обращается Лиотар (ведь страх и ужас как отвергающие расположения невозможно описать только через понятие шока, усиления, интенсификации чувства), во-вторых, следует различать эстетику шока и эстетику отвержения, поскольку такие, например, отвергающие эстетические феномены, как *скука* и *тоска,* не сопровождаются шоком и характеризуются ослаблением, умалением человеческого самочувствия по сравнению с обыденным состоянием (данность Ничто), и, в-третьих, усиление и интенсификация чувства — вовсе не есть достояние одного только чувства возвышенного. Усиление, интенсификация чувств характеризует как отвергающие, так и утверждающие эстетические феномены: вряд ли вообще можно говорить об эстетическом опыте в том случае, если человек остается совершенно спокоен, равнодушен (безразличен).

Шок действительно указывает на лишение и есть нечто, возникающее как «отдача» от встречи с Небытием, но ***шок здесь не вместо Небытия, а вместе с Небытием***. Кроме того, шок как реакция души на «лишение» есть вообще свидетельство попадания человека в сферу влияния одного из расположений эстетики отвержения в той ее части, которая связана с данностью Другого как Небытия. Говоря об эстетике возвышенного, Лиотар говорит не о возвышенном как об усилении и возвышении, а об эстетике отвержения применительно к ее реализации в экспериментализме авангардного искусства.

Уже приведенных выдержек из двух работ Ж.-Ф. Лиотара достаточно, чтобы указать на близость нашего понимания смысла художественно-эстетической деятельности и «эстетикой авангарда» французского мыслителя, и на пункты, в которых эстетика возвышенного Лиотара и эстетика Другого существенно расходятся. За недостатком места мы не можем углубиться в подробный анализ тех аспектов понимания искусства (и, в частности, искусства XX века) Ж.-Ф. Лиотаром, которые представляются нам верными, и тех его компонентов, с которыми, с точки зрения эстетики Другого, мы согласиться

не можем[37]. Мы лишь попытаемся показать, почему современное искусство невозможно рассматривать исключительно в горизонте категории возвышенного.

Французский философ пытается определить специфику эстетики авангарда, а точнее, постклассическое искусство в целом, *через противопоставление одной категории классической эстетики другой ее категории*. Подводя старое доброе искусство под юрисдикцию прекрасного, а искусство модерна и постмодерна (чьи истоки он с полным снованием обнаруживает уже в эпоху романтизма) под эгиду возвышенного, Ж. Лиотар, с одной стороны, устанавливает связь своей эстетической мысли с многовековой традицией новоевропейской классической эстетики, а с другой — основательно переосмысливает категорию возвышенного с позиций мыслителя постклассической эпохи, что и позволяет ему использовать концепт «возвышенное» для реализации постклассического истолкования тех форм искусства XX века, которые старая эстетика «переварить» не могла.

К сожалению, Лиотар, приспосабливая учение о возвышенном, как оно сложилось в философско-эстетических концепциях XVIII столетия, к философской аналитике искусства модерна и постмодерна, не смог избежать существенных натяжек. Не проводя на уровне общей эстетики (то есть эстетики, не замыкающейся на эстетических эффектах, связанных с «работой» произведений искусства) переосмысления самого понятия «эстетическое», не включая в область эстетического всей полноты экзистенциально утверждающих и отвергающих феноменов чувственной данности Другого (особенного), Лиотар оказывается в следующей ситуации: рассматривая эстетику авангарда, ищущего события встречи с непредставимым на путях эстетики отвержения, он в то же время кладет в основание своей концепции «возвышенное» — одно из понятий эстетики *утверждения*, что делает неизбежным радикальное переосмысление этого понятия. Ж.-Ф. Лиотару волей-неволей приходится вливать новое вино в старые понятийные мехи там, где ощущается настоятельная потребность в том, чтобы сменить сами мехи. Не вводя

[37] Прежде всего следует напомнить, что эстетика Другого исходит из того, что всякое художественное произведение (и классическое, и неклассическое) «испытывает сочетания, позволяющие появиться событию».

различения эстетических феноменов на утверждающие и отвергающие, *Лиотар соединяет под эгидой эстетики возвышенного утверждающие и отвергающие художественно-эстетические расположения, и это затушевывает существующие между ними различия.*

Кроме того, французский философ, на наш взгляд, слишком резко противопоставляет классическое искусство авангарду и неоавангарду. Происходит это из-за того, что он рассматривает нацеленность на представление непредставимого как отличительную характеристику эстетики авангарда и постмодерна, в то время как классическое искусство понимается им исключительно как царство репрезентации, которое нацелено только на услаждение взора и слуха. Такое противопоставление классики и постсовременности ведет к отлучению классического искусства от событийности и от возможности говорить о непредставимом через художественно-эстетическую деятельность в традиционных, классических ее формах. Что общего между феноменом, имеющим своей внутренней сутью свидетельство непредставимого и «происходит ли?», и феноменом удвоения реальности посредством плоского ей «подражания», подражания, осуществляемого только ради того, чтобы доставить зрителю, читателю или слушателю чувственное удовольствие своей узнаваемостью и приятностью своей формы? С точки зрения Лиотара, *между искусством прошлого и экспериментальным искусством XX века — в эстетическом плане — нет ничего общего. С позиций онтологии эстетических расположений ситуация не столь драматична: и классическое, и постклассическое искусство (как и эстетика в целом) имеет своим внутренним средоточием непредставимое, событийное, Другое.*

В рамках концепции эстетики как феноменологии эстетических расположений искусство (искусство как художественно-эстетическая деятельность) сохраняет внутреннее единство благодаря тому, что оно мыслится как феномен, который включает в себя разнообразные эстетические переживания. Так, классические эпохи добивались эстетического эффекта в горизонте прекрасного, реже — возвышенного, в то время как современное искусство все чаще оказывается нацелено на непредставимое (в том числе и в форме «происходит ли?»), данное в отвергающих эстетических модусах. То, что Ж.-Ф. Лиотар

описывает под именем эстетики возвышенного, с позиций эстетики Другого представляется целым комплексом чувствований, одни из которых следует отнести к эстетике художественно-эстетического отвержения, другие — к эстетике утверждения (собственно возвышенное).

Поводом для смешения эстетики отвержения с эстетикой утверждения (с представляющим ее феноменом возвышенного) служит то обстоятельство, что в современном искусстве художественно-эстетического эффекта часто ищут и достигают через изображение преэстетически отвергающих предметов в художественных формах, работающих «на отвержение». Назвать эффект шока возвышенным эффектом можно только в том случае, если отказаться от того, чтобы считать преэстетически возвышенными те предметы, с которыми европейская культура (и в прошлом, и в настоящем) связывала свои представления о возвышенном, — звездное небо, море, шторм, горы, египетские пирамиды, готические соборы и т. п. Следуя тому пониманию возвышенного, которое развивает Лиотар, все эти преэстетически значимые явления следует полностью исключить из числа предметов, встреча с которыми может способствовать рождению чувства возвышенного, поскольку их созерцание сопровождается, помимо волнения, чувствами полноты, покоя (покой, не исключает волнения души) и отрешенности от самого себя и от окружающего. Абсолютная инаковость Другого (непредставимого) во встрече с возвышенным предметом и есть то, что интенсифицирует наши чувства.

Чувство покоя рождается здесь благодаря тому, что мы имеем дело с одной из форм данности Другого как Бытия (а не небытия или Ничто). Чувства полноты и покоя — это те чувства, которые неотъемлемы от созерцания возвышенного (как, впрочем, и от любой из форм чувственной данности Другого как Бытия). Чувство исполняющей покоя полноты в возвышенном расположении игнорируется Лиотаром в пользу существенного для этого расположения (существенного в плане определения его эстетического своеобразия в кругу безусловных утверждающих расположений), *но не определяющего его онтологическую природу волнения-как-трепета*, возникающего в ситуации страха перед явлением, величина которого

воспринимаются как безусловно превосходящая эмпирическую размерность человека[38].

Разрыв шоковой эстетики с классической эстетикой гораздо радикальнее, чем это может показаться, если определять ее (шоковую эстетику) так, как это делает Ж.-Ф. Лиотар (через категорию возвышенного), поскольку в эстетике шока речь идет не только об отказе от установок нормативной эстетики, ориентировавшей искусство на создание прекрасных художественных форм, но и об ассимиляции искусством феноменов *эстетики отвержения*. Говоря о шоке как о характерном для произведений авангардного искусства способе воздействия на зрителя, читателя, слушателя, Лиотар (по сути) *говорит о феномене художественно-эстетического отвержения*, но *замыкает* свой анализ *на категорию возвышенного*. Тем самым он, с одной стороны, *проясняет*, а с другой — *затемняет* существо эстетического «сдвига» в искусстве XX столетия.

---

[38] Чувство возвышенного — весьма сложное и богатое оттенками чувство, в котором *радостное волнение* не исключает подчиненного ему *волнения-перед-лицом-того-что-может-быть-опасным* и в котором радостное волнение и волнение-от-угрожаемости накладываются на чувство абсолютной полноты и покоя, отрешенности от сущего. В ситуации, когда чувство покоя-и-полноты превозмогает волнение-от-близости-угрожающего, оно приобретает характер «торжествующего покоя», чувства полноты, побеждающей и превозмогающей неполноту и непокой сущего. Такого рода полнота и покой, как и радостное волнение, будут иными по окраске, чем волнение и покой, которыми отмечены наши встречи с прекрасным или, скажем, юным как эстетически утверждающими феноменами. В феномене возвышенного дух (Другое) в человеке обнаруживает свое превосходство над сущим как таковым и дает чувство покоя там, где человек чувствует свое ничтожество перед превосходящим его размерность и потому (потенциально) угрожающим его существованию сущим. Так что в трактовке возвышенного мы скорее соглашаемся с Кантом, чем с Бёрком и Лиотаром, полагая, что нельзя отказаться от существенного для понятия возвышенного момента превосхождения мира явлений, нельзя отказаться от возвышения, не потеряв при этом онтолого-эстетической специфики этого феномена. (Во всяком случае семантика слова «возвышенное» «во весь голос» заявляет о своем несогласии с его интерпретацией в духе Лиотара.) Усиление без возвышения — это прерогатива эстетики шока как художественно-эстетической метаморфозы расположений, относимых нами к эстетике отвержения (ужасное, страшное, безобразное, тоскливое).

Нам представляется, что применительно к произведениям, нацеленным на художественно-эстетическое отвержение, уместнее говорить *об эстетике шока* как о художественно-эстетической модификации эстетики отвержения (эстетики Небытия). Применять к ним категорию возвышенного — значит затушевывать на терминологическом уровне различие эстетики отвержения и эстетики утверждения в сфере художественно-эстетической деятельности. В эстетике шока мы встречаемся с художественно-эстетическим способом «заглянуть в пропасть», но при этом удержаться от того, чтобы окончательно соскользнуть в нее.

Конечно, опыт предельной интенсивности чувства, опыт Другого – это *повышение, подъем* самочувствия по сравнению с обыденно-повседневной расположенностью. Однако нельзя забывать и о том, что Другое-как-Бытие в эстетике отвержения дано только отрицательным образом, косвенно, как то, причастность чему оспорена данностью Небытия и Ничто. В силовом поле отвергающего расположения человек и вправду находится в ситуации радикальной проблематизации своего присутствия посреди сущего, в ситуации «происходит ли?», когда только боль свидетельствует о его причастности к Бытию, о том, что нечто еще происходит. Бытие здесь дано как то, присутствие чего проблематизировано событием эстетической встречи с Небытием. Но в опыте возвышенного мы имеем дело с положительным откровением *Бытия*. Опыт возвышенного – в конечном счете – это опыт встречи с Бытием, а не с Небытием.

Для художника, ориентированного на эстетику отвержения в ее шоковом варианте, на первый план выходит **интенсивность** переживания сама по себе, независимо от онтологического «базиса» переживания (независимо от модуса данности Другого). Телосом такого рода художественно-эстетической деятельности оказывается *отвлеченно взятая интенсивность эстетического опыта*. Здесь важно преэстетически подготовить реципиента к встрече с Другим, особенным, новым, важно добиться того, чтобы воспринимающий произведение человек почувствовал себя живым, чтобы он испытал волнение «на глубине». В ситуации нацеленности художника на отвлеченно взятую интенсивность чувства именно отвергающие феномены все больше выходят на первый план в художественно-эстетической деятельности, *поскольку, опираясь на преэстетически ужасное,*

*страшное, отвратительное, художнику легче добиться эмоциональной реакции реципиента, чем в том случае, когда он обращается к прекрасной форме*[39].

Пытаясь адаптировать понятие возвышенного к художественной практике авангардного искусства, Лиотар настаивает на его истолковании как усиления, интенсификации чувства и связывает его рождение с болью и неудовольствием (возвышенное по Бёрку). Это автоматически превращает Лиотара в противника истолкования возвышенного как *возвышения* (возвышенное по Шефтсбери), как такого *утверждения* человеческого присутствия в мире, которое соединяется с переживанием его эмпирической ничтожности и угрожаемости (возвышенное по Канту). Другими словами, хотя Лиотар и принимает ценную для его концепции возвышенного мысль Канта о том, что в основе чувства возвышенного лежит переживание данности чего-то непредставимого, сверхчувственного, но в целом он следует скорее не Канту, а Бёрку, который в своем анализе возвышенного выдвигает на первый план боль, страдание, переживание угрозы (переживание отсроченности угрозы как раз и дает, по Бёрку, чувство возвышенного), а не данность сверхчувственного, не переживание идеи разума, «ноуменального Я» как начала, утверждающего человека в качестве трансцендирующего, свободного существа (а именно это и делало понятие возвышенного связующим звеном между критикой чистого и практического разума)[40].

---

[39] Еще Э. Бёрк отмечал, что аффекты самосохранения (связанные с «идеями боли, болезни, смерти») являются «самыми сильными из всех аффектов». Аффекты общения, по его мнению, не производят на человека такого сильного впечатления (*Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. — М.: Искусство, 1979. С. 71). Поэтому и удовольствие от возвышенного, связанное с ужасом или страхом, есть самая сильная эмоция: «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать. Я говорю: самую сильную эмоцию, так как убежден, что идеи неудовольствия гораздо сильнее идей, возбуждаемых удовольствием» (Там же. С. 72).

[40] Подробнее на эту тему см.: *Лишаев С. А.* Кант и «современность»: категория возвышенного в контексте постмодерна //

Подведем некоторые итоги. По нашему убеждению, Ж.-Ф. Лиотар, говоря о возвышенном, на самом деле говорит о том амбивалентном чувстве, которое относится к области отвергающих *художественно-эстетических* расположений и сочетает в себе боль, страдание и удовольствие от интенсивности переживания с удовольствием от отрицательной, косвенной данности Бытия, которое явлено здесь как оспариваемая основа человеческого присутствия.

Вестник Самарского государственного университета. — Самара, 1999. № 3. С. 25—29.

*Приложение 6*

## Наложение эстетических эффектов (на материале литературного творчества)

Исходя из того, что именно в литературе наложение художественно-эстетических эффектов дано с максимально возможной отчетливостью и выразительностью, попытаемся пояснить сказанное о сочетании разных расположений на примере описания горного ландшафта.

Уже произнесение слова «горы» может привести — у того, кто был в горах и пережил там особенные чувства, — к возникновению их эмоционально окрашенного образа. Слово «горы» несет в себе нагромождение огромных каменных масс не только потому, что оно обозначает нагромождение каменистых выступов, но и потому, что в слове «г-о-о-р-р-р-ы» присутствуют сами горы: грохот летящих вниз камней, караваны облаков, цепляющихся за заснеженные вершины, и т.п. В результате даже тот, кто никогда не был в горах, при слове «г-о-р-р-р-ы-ы» фонетически соприкасается с чем-то «горным», то есть громадным, каменным, грозящим оползнями, обвалами и камнепадами и в то же время — с чем-то величественным, грандиозным. Если писателю удалось пробудить работу воображения и читатель (слушатель) «видит» внутренним взором горную цепь, скалистые уступы, изогнутые стволы сосен, цепляющиеся обнаженными корнями за каждую щель в изъеденном дождем скальном выступе, то подготовленная работой произведения душа читателя становится благодатной почвой для рождения в ней *чувства возвышенного*. При этом на чувство возвышенного накладывается (соединяется с ним) чувство прекрасного, возникновение которого стимулирует прекрасный (гармонически сложенный), поэтический язык.

*Дубы нерослые подъемлют облак крон,*
*Таятся в толще скал теснины, ниши, гроты.*
*И дождь, и ветр, и зной следы глухой работы*
*На камни врезали. Источен горный склон,*

*Расцвечен лишаем и мохом обрамлен,*
*И стены высятся, как древние киоты;*
*Здесь чернь и киноварь, там — пятна позолоты*
*И лики стертые неведомых икон...*[41]

Воспринимая поэтическое произведение, читатель может не осознавать, что он испытывает сложное чувство (сплав возвышенного и прекрасного), но он вполне способен уловить, что воспринимаемая им «красота» — какая-то особенная, «суровая» красота, а если он оперирует термином «возвышенное» (или «величественное»), то он, скорее всего, обратит внимание на то, что воспринятое им стихотворение прекрасно по форме. Это происходит потому, что в одном случае читатель акцентирует свое внимание на восприятии гармоничности и красоты стиха, а в другом — на том образе, который воссоздается средствами поэтического языка. Но и в том, и в другом случае на уровне переживания мы имеем эстетическую амальгаму возвышенного и прекрасного, а поскольку в русском языке нет особого слова для обозначения такого рода переживаний, то мы говорим или о возвышенном, или о прекрасном поэтическом произведении.

В приведенном выше стихотворном примере мы имеем дело с ***наложением*** эффектов возвышенного («картина») и прекрасного («речь»). Прекрасное речи в том и состоит, чтобы давать место в воображении читателя (слушателя) тем вещам и положениям, о которых идет речь в художественном произведении.

Язык литературного произведения с эстетической точки зрения может быть прекрасным или безобразным, высоким или низким (на этом последнем различии теоретики литературы эпохи классицизма строили свое учение о стиле), но словесная материя литературного текста не может быть преэстетически юной, ужасной, страшной, ветхой, затерянной, маленькой и т. д.

Когда «прекрасным» языком описываются ужасные, страшные, безобразные, пошлые (скучные, банальные) и т. п. вещи, красота языка может (в отдельных случаях) выступать как художественный способ интенсификации эстетического переживания, применяемый автором с тем, чтобы создать продуктивное

[41] *Волошин М.* Дом поэта: Стихи. Главы из книги «Суриков». — Л., 1991. С. 96.

напряжение между языком, композицией произведения (формой произведения) и его отвергающей конструкцией (содержанием, провоцирующим реакцию отшатывания-от), которая преодолевается его совершенной формой.

У разных писателей красота и — шире — преэстетическая аффирмативность слова играют разную роль в достижении общего художественного эффекта от произведения. Для кого-то более важны «темы и положения», для кого-то — сама речь, а кто-то стремится к синергетическому эффекту от взаимодействия преэстетической силы слова и образа. Но если посмотреть на литературу в целом, то обнаружится, что прозаик делает больший акцент на предмете описания, а поэт — на языке описания. Поэт в большей мере, чем беллетрист, нацелен на эстетическое обыгрывание красоты языка, он может делать предметом изображения саму фонетическую, ритмическую и смысловую мощь языка, фокусируя наше внимание на красоте и совершенстве поэтической речи.

Впрочем, утрата чувства меры в перенесении авторского (и читательского) внимания с преэстетически нагруженного содержания стихотворного произведения на поэтический язык, в котором интенсифицируются или семантика, или фонетика, приводит к разрушению эстетической природы поэтического творчества и превращает его в экспериментальную практику, в лабораторные опыты над языком. Эти опыты могут быть плодотворны с познавательной и технической стороны (например, для техники стихосложения), но нередко они уводят автора и читателя в сторону от эстетической деятельности.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ГЛАВА 2
## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ РАСПОЛОЖЕНИЙ

**Лишаев Сергей Александрович**
Эстетика Другого:
эстетическое расположение и деятельность

Главный редактор издательства *И.А. Савкин*
Дизайн обложки *И.Н. Граве*
Оригинал-макет *М.М. Егорова*
Корректор *Д.А. Потапова*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47
Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304, тел. (812) 577-48-72
E-mail: office@aletheia.spb.ru *(отдел продаж)*,
aletheia92@mail.ru *(редакция)*
**www.aletheia.spb.ru**
Заказ книг: fempro@yandex.ru, тел. (812) 951-98-99



Формат 60x88 1/16. Усл. печ. л.16 . Печать офсетная.
Заказ №

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:

